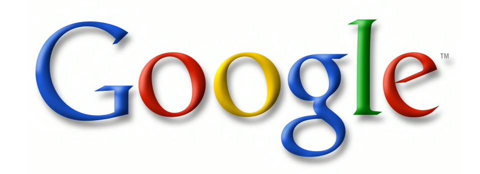




BEITRÄGE ZUR WESTFÄLISCHEN KUNSTGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. EHRENBERG,
PROFESSOR AN DER KÖNIGL. UNIVERSITÄT MÜNSTER.

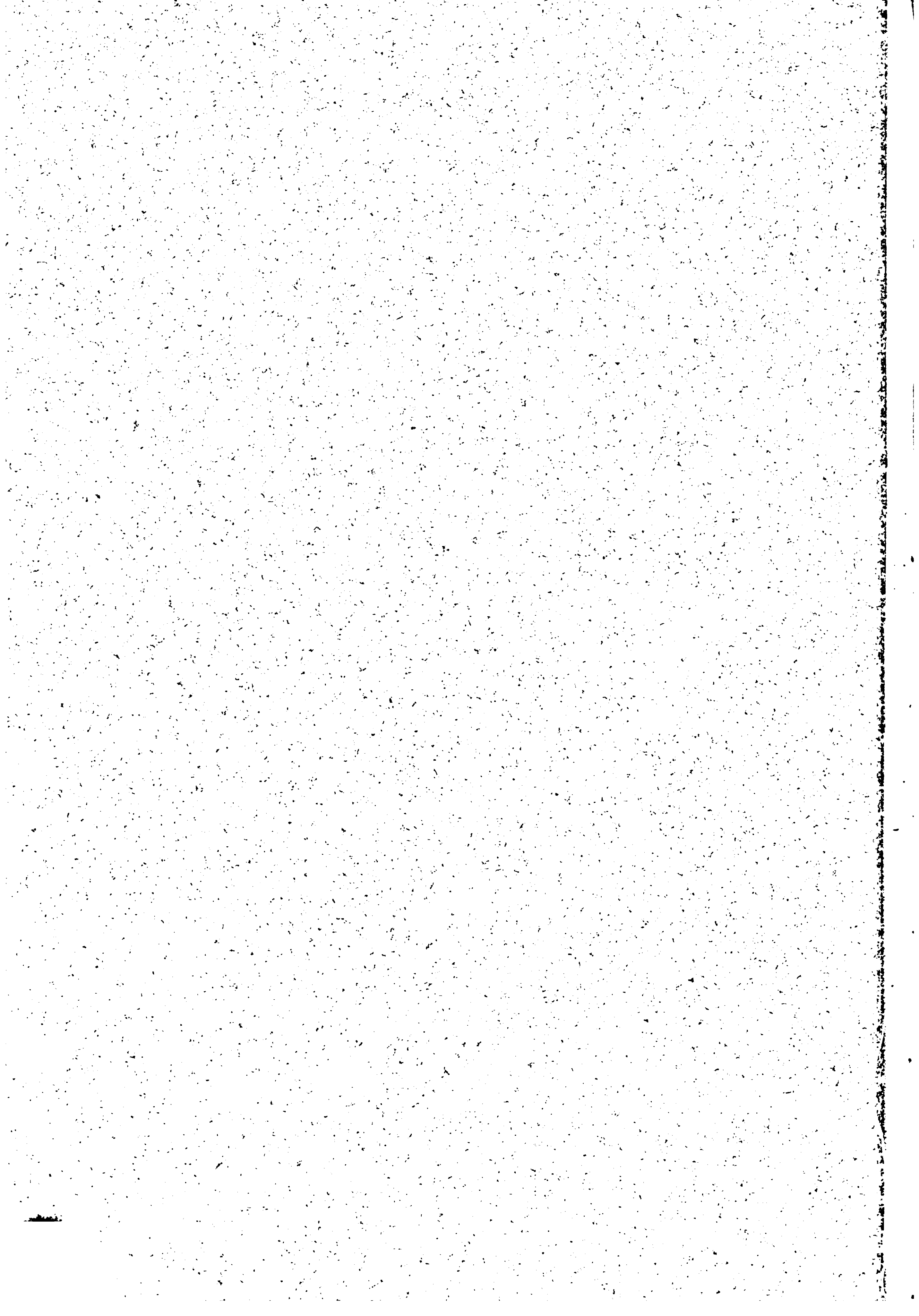
HEFT 3.

DIE MITTELALTERLICHE MALEREI IN SOEST

ZUR GESCHICHTE DES NATURGEFÜHLS
IN DER DEUTSCHEN KUNST

VON DR. HERMANN SCHMITZ

1906.
COPPENRATHSCHE BUCHHANDLUNG, MÜNSTER (WESTF.)



BEITRÄGE ZUR WESTFÄLISCHEN KUNSTGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. EHRENBERG,
PROFESSOR AN DER KÖNIGL. UNIVERSITÄT MÜNSTER.

HEFT 3.

DIE MITTELALTERLICHE MALEREI IN SOEST

ZUR GESCHICHTE DES NATURGEFÜHLS IN DER DEUTSCHEN KUNST

VON DR. HERMANN SCHMITZ

1906.
COPPENRATHSCHE BUCHHANDLUNG, MÜNSTER (WESTF.)

Inhalt.

Seite
Einleitung: Soest VII
Literatur XV

I. Teil. Die Werke des 12. Jahrhunderts und der romanische Stil.

1. Kapitel. Die Werke des 12. Jahrhunderts 3
Die Wandgemälde zu Idensen 3
1. Der Bau 3
2. Die Malerei 11
Die Wandgemälde im Chor von St. Patroclus in Soest 18
1. Der Bau 18
2. Beschreibung der Chormalerei. Der Inhalt 20
3. Die überlieferten Elemente der Darstellung 25
Das Antependium aus dem Stift St. Walpurgis 32
1. Beschreibung 32
2. Form und Rahmen 33
3. Stil und Technik 36

2. Kapitel. Der Stil der Werke und das Naturgefühl des 12. Jahrhunderts . . . 38
1. Der Stil der Werke. Ihre Stellung innerhalb der engeren und weiteren deutschen Kunst 38
1. Der Stil 38
2. Die ottonische Malerei in Westfalen 38
3. Die ersten romanischen Kunstwerke 42
4. Die romanische Wandmalerei in Deutschland 45
2. Das Naturgefühl in der bildenden Kunst des 12. Jahrhunderts 51
1. Der byzantinische Einfluss 51
2. Das Nachleben der Antike in der deutschen Malerei 52
3. Charakter der romanischen Malerei 54
4. Die Beziehung zur Natur 55
5. Verhältnis der Malerei zur Architektur und Plastik 58

II. Teil. Der spätromanische Stil und das 13. Jahrhundert.

1. Kapitel. Die Denkmäler aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Höhepunkt des byzantinisch-italienischen Einflusses 65
1. Die nördliche Nebenapsis von St. Patroclus 65
1. Beschreibung 65
2. Der Gedanke 66
3. Die byzantinischen Elemente 68

Seite

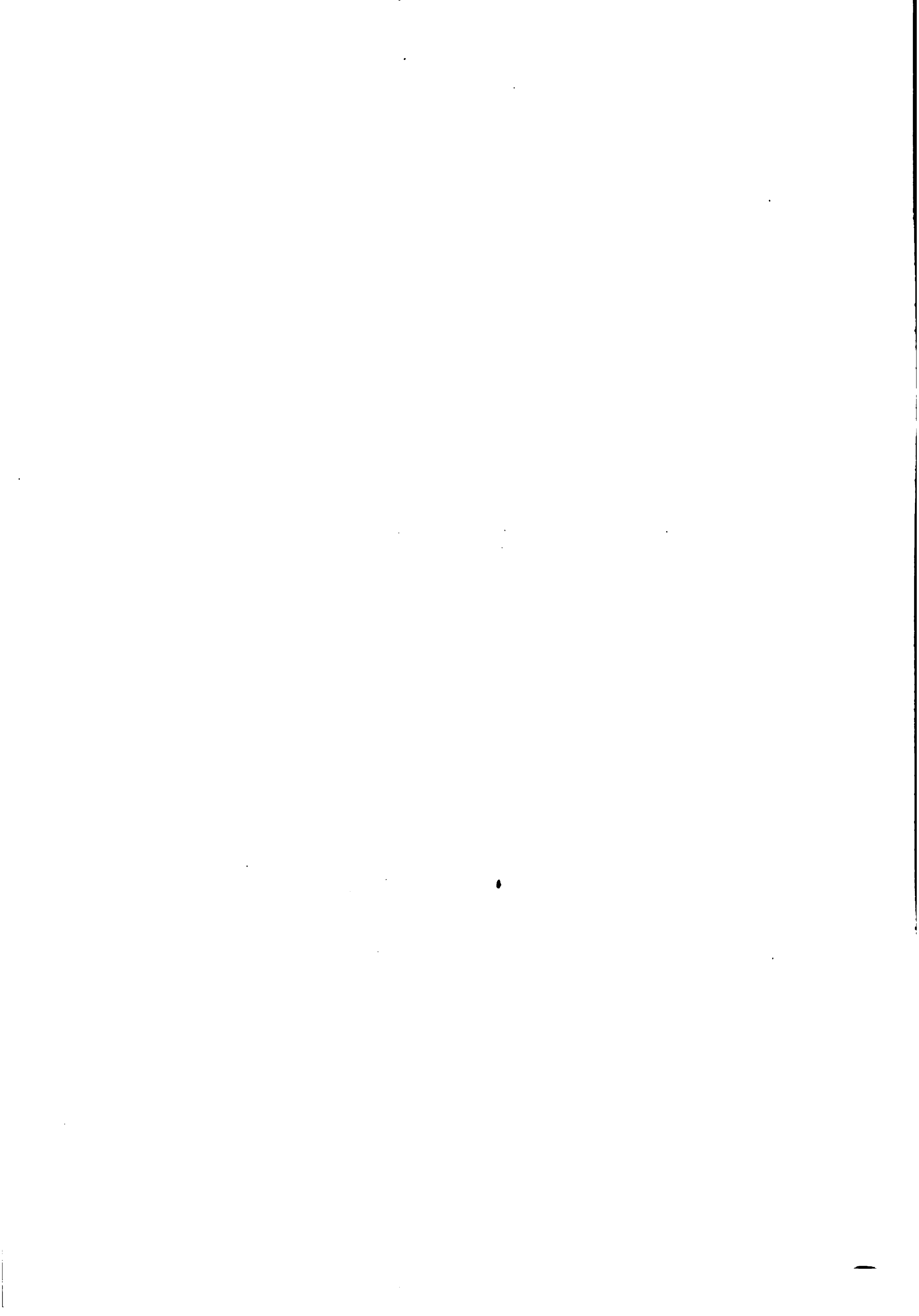
2. Maria zur Höhe 70
   1. Bau 70
   2. Gemälde im Chor 70
   3. Gemälde in der Heilig-Grabnische 72
   4. Die byzantinischen Eindrücke 73
3. Das Altarbild mit der Kreuzigung 75
   1. Technisches 75
   2. Form 76
   3. Darstellungen 78

2. Kapitel. Die Denkmäler des spätesten romanischen Stils 82
1. Methler 82
   1. Bau 82
   2. Gemälde 83
   3. Verblassen der byzantinischen Eindrücke 84
2. Die nördliche Nebenapsis von Maria zur Höhe 85
3. Reste in der Marienkirche zu Lippstadt 86
4. Reste in Weslarn 87
5. Die Apsis der Nicolai-Kapelle in Soest 87
6. Die Apsis zu Lügde 89
7. Altarbild (Dreieinigkeit) in Berlin 90

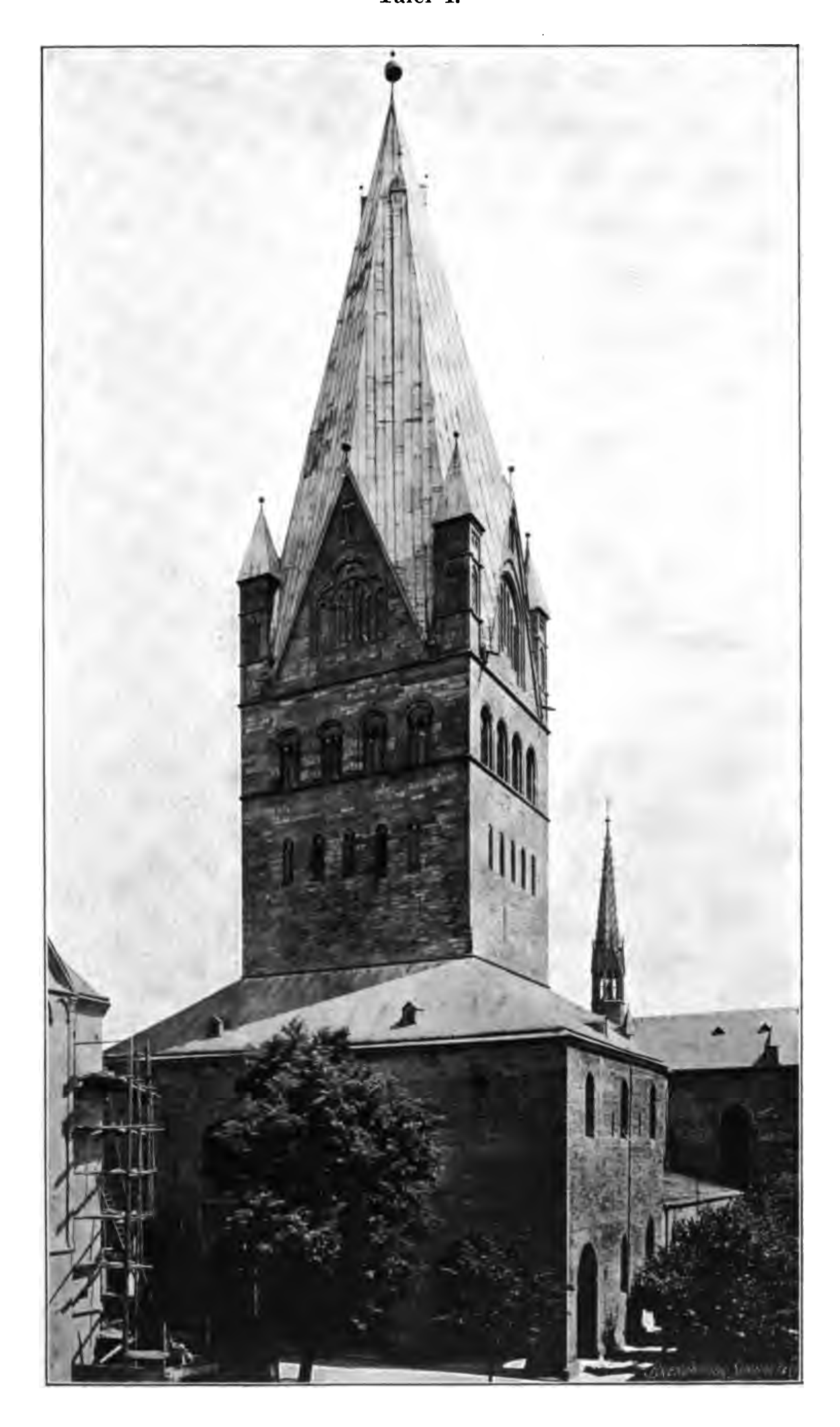
3. Kapitel. Der spätromanische Stil 92
1. Zusammenfassung. Stilcharakter der spätromanischen Malerei 92
   1. Die spätromanische Malerei in Deutschland 92
   2. Ihr Verhältnis zur byzantinischen Malerei 95
   3. Die Eigentümlichkeit der spätromanischen Malerei 96
2. Der spätromanische Stil 97
   1. Die dekorative Plastik 97
   2. Die westfälische Vollplastik 98
   3. Begründung des Stils 101
   4. Die Architektur in Westfalen 102
   5. Das Formgefühl der Zeit 104
3. Erscheinungen der Zeit 107
   Übervölkerung. Kreuzzüge. Ketzerei. Heiligenverehrung. Geistliches
   Spiel. Stimmung der Zeit 118

III. Teil. Übergang zur neueren Zeit.

1. Gotische Malerei 121
2. Der Wildunger Altar 129
3. Meister Conrads Schule. Stellung zur Natur 133
4. Soester Art 140
5. Schluss. Rückblick 143
Ortsverzeichnis 146



Tafel I.

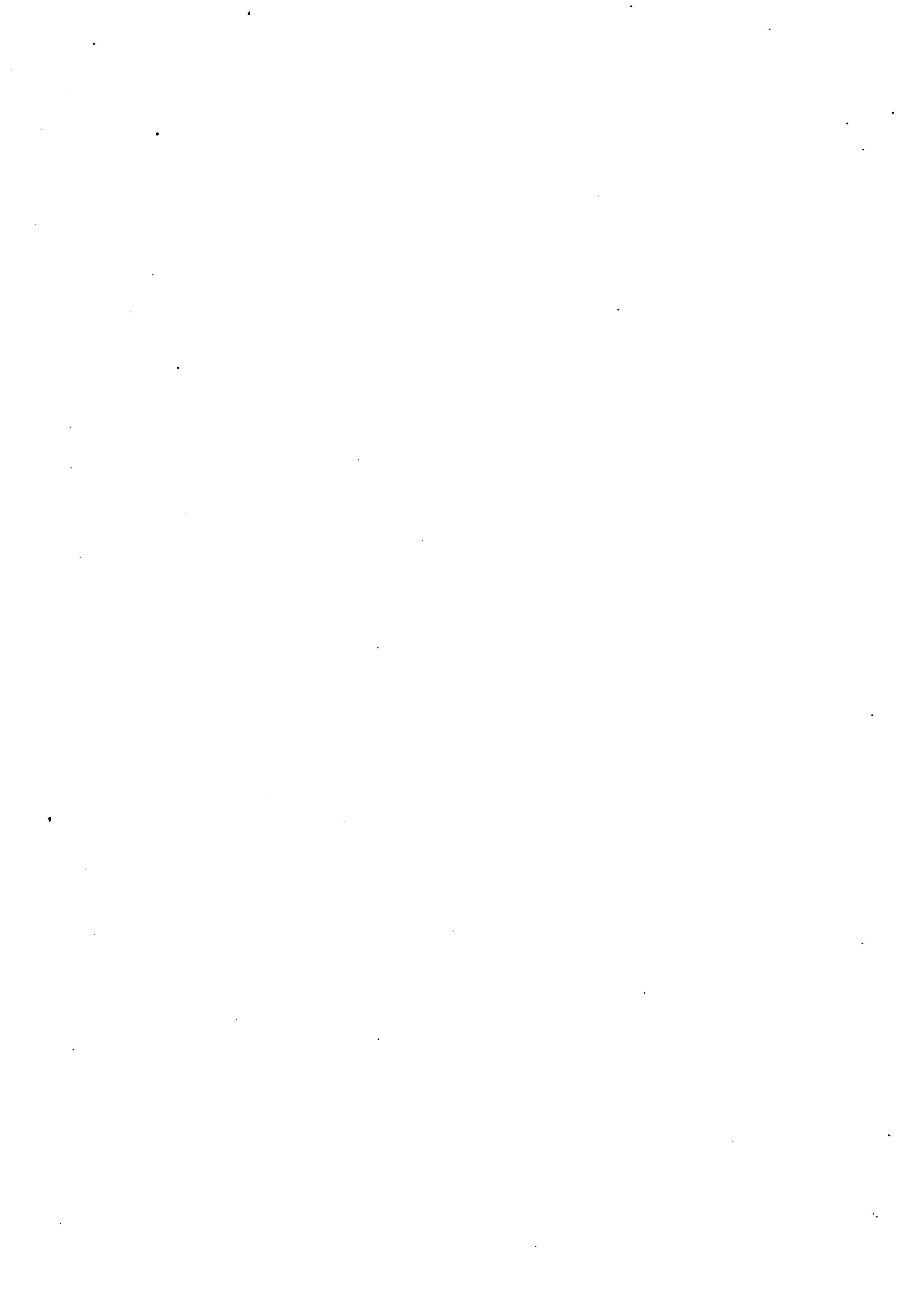


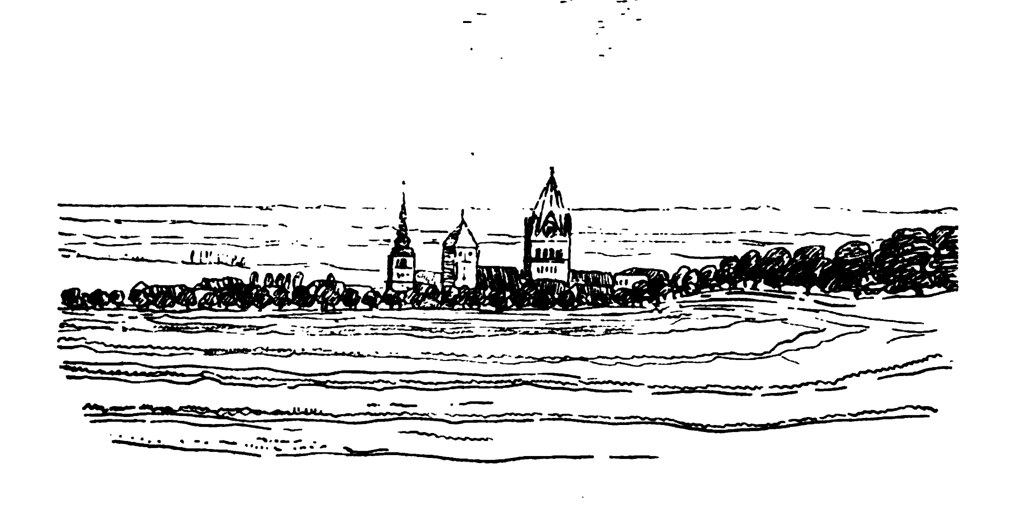
St. Patroklus-Dom zu Soest

Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.

Und so wünsch' ich den Patriotismus zu finden, zu dem jedes Reich, Land, Provinz, ja Stadt berechtigt ist; denn wie wir den Charakter des einzelnen erheben, welcher darin besteht, dass er sich nicht von den Umgebungen meistern lässt, sondern dieselben meistert und bezwingt, so erzeigen wir jedem Volk, jeder Volksabteilung die Gebühr und Ehre, dass wir ihnen auch einen Charakter zuschreiben, der sich in einem Künstler oder sonst vorzüglichen Manne veroffenbart.

Goethe.





„Von der Anhöhe herab liefen die Felder durch die Ebene, bestens bestellt. Es war aber um die Zeit der Roggenblüte; der Rauch ging von den Ähren und wallte in den warmen Sommerlüften, ein Opfer der Scholle. Bestieg man aber den höchsten Hügel, zu dem sich die Felder hinauf erstreckten, so erblickte man von dort die Türme dreier der ältesten Städte Westfalens“ (Immermann, Oberhof).

Auf der Höhe des Haarstrangs verlässt der Wandrer das Sauerland und steigt in die Börde herunter. Nun treten die Wälder zurück und er sieht nordwärts endlose Kornbreiten und Wiesenflächen bis jenseit der Lippe. Am östlichsten Rande der Niederung erscheinen das Eggegebirge und der Teutoburger Wald. Mitten in dieser fruchtbaren Ebene liegt Soest. Baumhöfe und Krautgärten breiten sich um die Wälle; die roten Dächer liegen verborgen hinter den Linden und die grünen Kirchtürme sehen darüber hinweg.

Über den Bergrücken zieht der Haarweg, durch die Niederung der Hellweg, zwei Römerstrassen zur Weser. Ein Teich aber, aus unversiegbaren Quellen gespeist, da wo die letzten Hügelwellen sich in der Ebene verlieren, bestimmte die ersten Ackerbauer zur Ansiedlung. Hier erbaut Erzbischof Kunibert im Jahre 633 dem Patron von Köln, St. Petrus, die erste christliche Kirche in Westfalen. Höfe bauen sich in ihrem Schutze an, als Familie des heiligen Petrus dem Erzbischofe als Oberherrn zinspflichtig und dienstbar. Noch im 12. Jahrhundert ist der Turm von St. Petri, an den sich das erzbischöfliche Palatium anlehnt, der wichtigste

Verteidigungspunkt des Ortes. Im Jahre 954 sehen wir den Ort schon „voll an Volk, weit und breit den Sachsenstämmen, ja dem ganzen Reiche wohlbekannt".[1]) In diesem Jahre bringt nämlich Erzbischof Bruno von Köln, Bruder Kaiser Ottos I., die Gebeine des in Troyes hochverehrten heiligen Patroclus nach Soest und gründet über dem Grabe des Heiligen das Münster, in dessen Turmempore man noch den Grabstein St. Patrocli bewahrt. Unter der Majestas Domini werden wir den Heiligen gemalt sehen im hohen Chor seines Domes; unter der thronenden Gottesmutter im Nebenchörchen des Domes; als Fürbitter in der St. Nicolaikapelle; noch im 14. Jahrhundert auf dem gotischen Antependium in Berlin. Wie im 13. Jahrhundert der Zug zur Unabhängigkeit von Köln erwacht, erwählen die Soester ihn zu ihrem Schutzpatron;[2]) wie die reichsfreien Dortmunder ihren ritterlichen Reinoldus. So steigt denn zu seiner Ehre der unvergleichliche Turm empor, höher und stolzer als der von St. Petri, trotziger noch und fester, in den Zeiten der Kriegsnot das stärkste Bollwerk der wehrhaften Stadt;[3]) heute noch treu über Stadt und Börde wachend, unberührt vom Hauch der Jahrhunderte, die über ihn weggingen. Wir sehen den Heiligen mit dem Adlerschild des Reiches auf der Säule im Dom, als Michael den Drachen überwindend; oder als jugendlichen Ritter zusammen mit St. Bruno, der Muttergottes und den 12 Aposteln auf dem silbervergoldeten Schrein, den das Patroclikapitel im Jahre 1313 bei dem Soester Goldschmied Zigefrid bestellte;[4]) auch hier mit Schild und Banner des Reichs; die Reichsfreiheit war der Herzenswunsch der Soester.[5])

---

1) Translatio Sti. Patrocli ad ann. 964 M. G. SS. tom. IV. p. 280. Strittige Datum.

2) Ältestes Siegel des Stiftes von etwa 1140. Westfälische Siegel des Mittelalters, Bd. I, Taf. IX. Umschrift: Sanctus Patroclus Martyr, Susatensis ecclesiae (patronus).

3) Felix civitas quae tempore pacis de bello cogitat. Wahlspruch der (späteren) Patrocli-Schützen.

4) Die Urkunde bei Lübke, S. 409; Westfalia 1825. 1311 beschliessen Dekan und Kapitel die Bestellung des Schreins. Im Vertrag von 1313 sind dem Künstler 15 Solidi (Soester Währung) auf jede verarbeitete Mark Silber zugesagt; 3 Solidi werden aber auf jede Mark zurückbehalten, bis das Werk tadellos ausgeführt und vergoldet ist. Zigefrid erscheint noch 1336 in den Bürgerbüchern. Vgl. Nordhoff, Picks Monatsschrift (1876) Bd. II, S. 445. — Ein Werk des Meisters scheint die vergoldete silbergetriebene Statue des Apostels Petrus im Museum zu Münster zu sein. Düss. Ausstell. 1902 Nr. 541. Abb. Zeitschr. f. chr. K. 1904, Sp. 348.

5) Die einzige freie Reichsstadt Westfalens ist Dortmund. Ihr Wahlspruch:

Dus stat is vry, dem ryke holt;
Verkopt des nicht umb alles golt.

Im Domschatz bewahren sie das silbergetriebene Kopfreliquiar St. Patrocli und ein Kissen mit der Himmelfahrt Alexanders des Grossen, das bei den alljährlich stattfindenden Prozessionen zur Schaustellung der Reliquien diente; noch 1518: so me na wise ind wonheyt dat hilchdom sancti Patrocli unses patronen plecht um to dregen. Auch bei weltlichen Angelegenheiten vergessen die Soester nicht, ihren Heiligen zu erfreuen. Wir lesen im Ausgabenverzeichnis der Schleswickerbrüder, der vornehmsten Kaufmannsgilde der Stadt, die in der Rumeney beim Dom (in emunitate ecclesiae Susatensis) ihre Gelage hielten: wi van der Sleyswicker Broderschap sint schuldich tu ghevenne van unser Broderschap allejarlikes in der hochtyt des guden sunte Martinus dem guden sunte Johannes unde dem guden sunte Patroclus einen halven zintner ungels (Wachs).[1]) Bei den Ratswahlen stärkte man sich durch die Gegenwart des Heiligen. Das kleine Eidbuch (Stadtarchiv Nr. LIV, 12) gibt in dem Artikel „wu man den nyen Rait sall leren" die Bestimmung: Bevor der Ratsherr eintritt „sall hy vor der Döer syne Tryppen uyt teyn und doin synen Hoit und Koegele aff und treden dat Hus hinop und keren sich danne umme und neigen sunte Patroclus Bilde". In der Stunde höchster Not verlässt der Heilige seine Stadt nicht. Es war am 3. Juli 1447, in der Soester Fehde, als Erzbischof Dietrich von Moers den ersten Hauptsturm unternahm. Das Stift St. Walpurgis, dicht bei der Mauer, war vom Feinde genommen, mit Mühe hatten sich die Verteidiger, an ihrer Spitze Jungherzog Johann von Cleve, durch das Walburger Tor in die Stadt retten können. Die Böhmen beschossen von der eroberten Position aus die Wälle mit ihren Bombarden und liefen Sturm. Die Geistlichkeit aber trug den Schrein St. Patrocli um die Wälle, las an vier Stellen das Evangelium und, wiewohl die Steinkugeln schon unter die singenden Scholaren flogen, mussten die Feinde alsbald vom Stürmen ablassen und weichen.[2]) Die Bedeutung des Patrons und der übrigen von Soest besonders geliebten Heiligen wird bei Betrachtung der einzelnen Kunstwerke hervortreten.

---

1) Urkunde von 1291. „Rumenei" oder „Romanie" von vino di Napoli di Romania. Die Gilde bezog Einkünfte aus dem Weinhandel und aus den Krambuden bei ihrem Hause. Ferner liest man: syn wi schuldich tu gheven acht altarherren in sunte Patroclus-Münster juweliken tyn penninche umme heyl der verstorvenen Broderen selen; dem Kemere in sunte Patroclus Kerken acht schillinghe.

2) Kriegstagebuch der Soester Fehde (Chroniken der deutschen Städte Bd. 21, 1889, Soest, S. 154), 3 Juli 1447: Up maendach den morgen tytlichen begunden se mit aller macht to stormende . . . In der stat was grote stille, wante de clercsie insampt den scholeren drogen umme binnen der stat de reliquien Sancti Patrocli und worden de 4 anfange der 4 evangelisten an 4 orden der stat gelesen. Als aver die processie tuschen de

Von der politischen Entwicklung[1]) seit Übertragung der Reliquien St. Patrocli bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts, wo die ersten Denkmäler eigentümlicher Malerei auftreten, ist uns wenig bekannt. Die städtischen Einrichtungen treten mit einem Mal ins Licht, während wir eine langsame Ausbildung annehmen müssen. Wenn i. J. 1144 Erzbischof Arnold dem Flecken Medebach im Sauerland Stadtrechte verleiht nach den Satzungen des Marktes Soest, so müssen die Privilegien unserer Stadt damals schon bestanden haben. Es kann i. J. 1152 keine aus vereinzelten Höfen bestehende Bauerschaft mehr gewesen sein, wo Friedrich Barbarossa als Gast Erzbischof Arnolds weilte. In einer Urkunde vom Jahre 1165 erscheinen die Namen freier Bürger, ein villicus (Schultheiss) neben dem Oberrichter des Erzbischofs; in einer anderen aus den Jahren 1159—65 treten 16 Bürger als Zeugen neben den Domherren von St. Patroclus auf; wir hören von einem praetorium (Rathaus); auf dem eigenen Siegel nennt sich Soest die „Stadt der Engern".[2]) In diese Zeit verlegt die Geschichts-

---

Schultinges und sunte Walburges quam, wort uet dem cloester Walburgis so heftich geschotten, dat de stene van der muren mank de scholer sprungen.

Nach der Lippstädter Reimchronik (Chroniken s. o., S. 268) war während des Sturmes Bittgebet im Dom:

> De geistlichen waren in den monster enthalden,
> Vor Sant Patroclus ere hande valden,
> Van eren patrone bistant begeren,
> Dat se ere viende mochten verheren.
> Van twen stunden an in der nacht
> Biss uff vif uhren duerde solch gebet und klagt
> Vor dem hilligdom eres patronen . . .

Endlich begab sich:

> Dat bi dem grabe ein grot gelut
> Twe mal wart gehoret averlut,
> Dat he enne bistahn wolde in der noth,
> Des weren die borger woll gemoet.
> Se worden desto fueriger all gemein
> Und achteden ere viende gar klein.

Kriegsordnung der Stadt Soest (c. 1445, Stadtarch. XX, 105. Chroniken, S. 407) beginnt: Gode, Marien syner werden moder, dem guden hern Patroclus ind allen hilgen to werdicheit ind eren, der stat Soist ind dem gemeinen gude tom besten . . .

1) Zur Geschichte von Soest: Barthold, Soest die Stadt der Engern. Ursprung, Blüte und Niedergang eines altdeutschen Gemeinwesens. Soest 1855. Wiskott, Beiträge zur Geschichte der Stadt Soest. Soest 1857. Zeitschrift für die Geschichte von Soest und der Börde, erscheint seit 1882; enthält meist Publikationen des Professors Vogeler. Die Quellen bei Seibertz, Urkundenbuch zur Landes- und Rechtsgeschichte Westfalens, besonders Bd. I. Das Soester Recht ist von Grimm im II. Bande der deutschen Rechtsaltertümer veröffentlicht.

2) Westfälische Siegel des Mittelalters, Bd. 1, S. 1, Taf. IX, 7.

forschung die Entstehung des ältesten Soester Statutarrechts, wenngleich Niederschriften in reformierter Form — eine lateinische und eine jüngere, deutsche, die Schrae — erst aus der Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten sind. Dass aber das „geprüfte und gekorene" Recht von Soest ein hohes Alter hat, bezeugt der Schlusspassus des lateinischen Rechtsbuches: Wenn jemand die Stadt Soest ihres alten Rechtes, ihrer seit alters bestehenden Gewohnheiten wegen anfechten will, dann sollen zuerst die Bürgermeister und der Rat, wenn nötig die gemeine Bürgerschaft ihre Rechte und alten Gewohnheiten auf die Reliquien der Heiligen beschwören.[1]) Um die Mitte des 12. Jahrhunderts kann die Verfassung noch nicht so klar gewesen sein, wie sie in diesen späteren Abfassungen erscheint. Die Scheidung in die Gerichtsbarkeit des erzbischöflichen Vogtes für Strafsachen, des Propstes von St. Patroclus für geistliche Angelegenheiten, des Rates für Civilsachen war gewiss noch nicht so deutlich, wie sie in der Schrae ausgesprochen wird: So sind drey Gerichte binnen der Stadt, dat eyne unses Heren van Cölne, dat andere des provestes van Sust und dat derde des Raydes. Wie im Weiteren der Rat sich zur letzten Instanz aufzuschwingen vermag, kann hier nicht ausgeführt werden; nur sei angemerkt, dass die Verfassung der Soester Gerichtsbarkeit um die Mitte des 14. Jahrhunderts für die damaligen verworrenen Zeiten vernünftig eingerichtet ist. Ein Grundzug der Bewohner Westfalens ist der Ernst, wo es sich um Recht und Eigentum handelt. Die vorwiegende Beschäftigung mit der Ackerwirtschaft, die Bedeutung, die dadurch Grund und Boden gewinnen, die Sesshaftigkeit, das Jahrhunderte währende Einzelwohnen, endlich der Umstand, dass die Rechts- und Verfassungsverhältnisse des Landes sich aus sich selbst entwickeln mussten, alles das sind Ursachen, warum sich dieser Sinn ausprägte. Die Gegend ist durchaus nicht, was man eine schöne nennt; und das Gebirge sieht man nur in der Ferne (Immermann).[2]) Das Land soll die Bewohner ernähren. Finden wir hier kaum lyrische Dichtung, gar nicht

---

1) „magistri burgensium praecipue et totum consilium et si necesse fuerit, totum commune civitatis iura sua et consuetudines antiquas tactis sanctorum reliquiis obtinebunt."

2) Diese Worte sind dem süddeutschen Jäger in den Mund gelegt. Er sagt auch: „Aber mich hat hier die Empfindung stärker als selbst in meiner Heimat angefasst: Das ist der Boden, den seit mehr als tausend Jahren ein unvermischter Stamm betrat. Und die Idee des unsterblichen Volkes wehte mir im Rauschen dieser Eichen und des uns umwallenden Fruchtsegens, fast greiflich, möchte ich sagen, entgegen." — „Sonderbares Land, in welchem alles ewig zu sein scheint. Wie kommt es, dass aus dir noch kein grosser Dichter hervorgegangen ist?" Das ist übertrieben. Allerdings ist es auch heute noch so, dass mehr gute Juristen als Künstler aus Westfalen stammen.

Minnepoesie und Ritterdienst,[1]) so haben wir dafür Rechtsbücher. Manches darin ist wie für die Ewigkeit. „Der richter sall sitten op synem richterstole als eyn grysgrymmich löwe und slan den rechteren voit over den luchteren und dencken an dat gericht, dat gott over enne sitten wel tho dem jungesten dage.“ (Wu men dat wertliche gerichte bynnen Soest halten soll). Die Sprache ist einfach, die Reichskanzlei hätte daran lernen können. Wo es dem Menschen ernst um die Sache ist, spart er seine Worte. Wie in der Ratsverfügung steht: „Wanner dey Rat eyne sake overspreket, mach ein ydlich Raitsmann upstain und seggen sine meynonge hoveslichen in dey sake und nicht mehr.“ Man spürt es aus dem Absagebrief, den die Stadt an Erzbischof Dietrich von Mörs schickte, als sie, der Eingriffe in ihr erworbenes Recht müde, den Bund mit Cleve schloss; der lautet: Wettet biscop Dierich von Moerss, dat wy den vesten Junker Johann van Cleve lever hebbet, alss Juwe, unde wert Juwe hiemet abgesagt. Soest. A. 1444.

Die niedrigen viereckigen, mit stumpfen Helmen gedeckten Türme, die zuweilen über den Ackerflächen auftauchen, verkünden dem Wandrer das gleiche Volk. Er wird begreiflich finden, dass die Gotik, wie sie am Rhein, von Strassburg bis Köln, gefeiert wird, ihm nicht gefallen konnte; dass es die Hallenanlage ausbildete, die grossen Wandflächen liebte, Mauerstreben nur soweit als nötig anbrachte, alles offene Strebewerk aber vermied. Doppelt rätselhaft berührt nun, dass die Malerei, in gewissem Sinne auch die Plastik und Architektur während einer kurzen Zeit, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, von einer Raserei befallen werden; so dass das verständige schwerblütige Volk mit einem Mal sein Wesen zu vergessen scheint und sich einem Rausch hingibt. Dies wird einen ähnlichen Grund haben, wie die Erscheinung, dass ein sonst gleichmütiger phlegmatischer Mensch, wenn ihn einmal eine Gemütserregung – Schmerz oder Zorn -- befällt, er dann heftiger als andere davon erschüttert wird.

---

1) Der westfälische Adel war wegen seiner Roheit und Unbildung berüchtigt. Um sich gegen die Räubereien zu schützen, schliessen die Städte Landfriedensbündnisse, zuerst 1253. In dem Vertrag von 1325 heisst es: umme unrechte gewalt to verdrivene unde de strate unde de lude mit godes helpe to bevredene unde to beschermene. Im Nequamsbuch des Stadtarchivs ist abgebildet, wie 4 Ritter das Vieh von der städtischen Weide (dem Barenbroke) rauben. Die Geschichte der Stadt ist voll von Gewalttätigkeiten des Adels. — Die Kulturlosigkeit des Adels aus späterer Zeit bezeugt die bekannte Schilderung Werner Rolevinks in „de Laude Saxoniae“. — Vgl. Droste-Hülshoff, das Fegefeuer des westfälischen Adels: Doch wo die westfälischen Edeln müssen — Sich sauber brennen ihr rostig Gewissen — Das wissen wir alle, das ward uns kund.

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts, wo die städtische Kultur ins Leben tritt, sind die ersten Bauwerke schon entstanden: die Ostteile des Domes und Turm und Westteile von St. Petri. Im Jahre 1166 gründet Erzbischof Rainald von Dassel, der Kanzler Friedrich Barbarossas, das Walpurgisstift und weiht den Chor des Domes. Die ersten Malereien treten auf. Es entsteht die Frage, wie diese Generation, die künstlerisch nichts erlebt hatte, die Natur empfindet und darstellt. Zwar blüht schon vor Karl dem Grossen die Malerei in Deutschland und auch Westfalen ist nicht arm an Buchmalereien, die noch vor dem 12. Jahrhundert entstanden. Um aber den neuen monumentalen Stil des 12. Jahrhunderts zu erklären, müssen wir uns weit von Soest entfernen und länger als uns lieb ist, im Auslande verharren; doch sehen wir auch die Kaufleute und Bürger der Stadt in den weitesten Fernen umherschweifen. Erst wenn wir die Überlieferung kennen, daraus die Künstler schöpfen, begreifen wir das Eigentümliche ihrer Schöpfungen. Der aus der Kindheit aufblickende Mensch findet die Natur nicht etwa rein und nackt um sich her; denn die göttliche Kraft seiner Vorfahren hat eine zweite Welt in die Welt erschaffen (Goethe).

Literatur.

Die Mitteilungen, die in Zeitschriften zerstreut sind, werden im Text genannt, gleichfalls die Bemerkungen in allgemeinen Werken, die sich auf die Spezialuntersuchungen stützen.

Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853. S. 321—351.

Kaiser, Die Soester Patroklikirche und Nikolai-Kapelle mit ihren restaurierten mittelalterlichen Wandmalereien, Soest, Nassesche Buchhandlung, 1863.

Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest, Winckelmannprogramm. Bonn 1875.

Heereman von Zuydtwyk, Die älteste Tafelmalerei Westfalens, Münster 1882.

Nordhoff, Die Soester Malerei unter Meister Conrad. Bonner Jahrbücher. (Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande.) Heft LXVII (1879) S. 100 ff. Heft LXVIII (1880) S. 65.

Katalog zur Ausstellung westfälischer Altertümer und Kunsterzeugnisse vom Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens. Juni 1879 zu Münster i. W. 3. Aufl. Münster Theissing.

Katalog der Düsseldorfer Kunsthistorischen Ausstellung 1904, 2. Aufl. Verzeichnis der Gemälde alter Meister. Von Eduard Firmenich-Richartz.

Erster Teil.

Die Werke des 12. Jahrhunderts und der romanische Stil.



1. Kapitel.

Die Werke des 12. Jahrhunderts.



Kirche zu Idensen.

Die Wandgemälde zu Idensen.

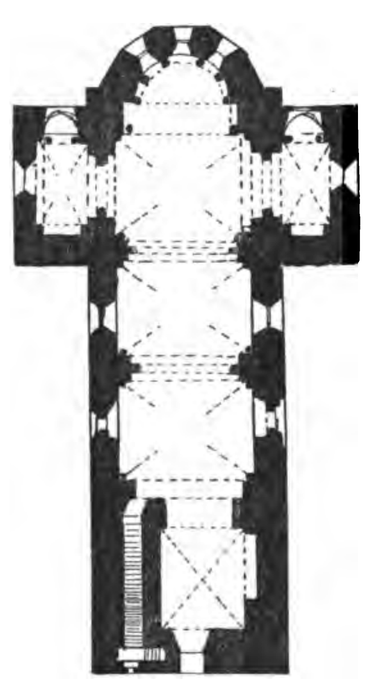
1. Die Wandgemälde zu Idensen sind die ersten auf uns gekommenen Zeugnisse westfälischer Monumentalmalerei. Der Ort liegt unfern Wunstorf im Hannoverschen Amt Blumenau; doch da er ehemals ein Vorwerk des Bistums Minden war, und das Land westfälische Kultur hat, zählt er hierher. Es ist die Ostgrenze Westfalens, jenseits der Pforte, wo sich die Ausläufer der Wesergebirge in die niedersächsische Ebene verflachen. Der Ort liegt abseits von der alten Heerstrasse nach der

---

Literatur zum Bauwerk: Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westfalen, Leipzig 1853, S. 222, Tafel XIII, Fig. 5—7. Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen, 1856, 2, 88—144. Hase in „Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens". Herausgegeben von dem Architekten- und Ingenieur-Verein für das Königreich Hannover, Hannover 1861. Bd. I, S. 134. Bezold-Dehio, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttg. 1892 f. Bd. I, 473.

Ostsee, durch einen Eichwald geschützt.[1]) Hier wollte Siegward von Minden (1120—40) begraben sein.

Die Kirche hat im Grundriss Kreuzform; im Westen liegt ein niederer, viereckiger Turm vor.[2]) Das Langhaus ist einschiffig; hat westwärts zwei Joche in die Länge, und ist ostwärts von einem Querschiff durchschnitten. Der Chor besteht aus einem schmalen, rechteckigen Raum (Vorderchor), und der unmittelbar daran sitzenden Apsis, welche innen rund, aussen aber in fünf Seiten eines Achtecks gebrochen ist. Die beiden seitlichen Querschiffräume buchten sich in runde, auswärts gerade vermauerte Flachnischen aus. Die Eindeckung des Raumes ist eigentümlich: Die Apsis ist mit einer Halbkuppel gewölbt, die innen von sechs Säulen aufgefangen wird; diese stehen locker vor der Apsiswand; sie sind durch Bogen miteinander verbunden, welche stichkappenartig in das Gewölbe einschneiden. Der Vorderchor ist mit einer Tonne überspannt. Das Langhaus hat kreuzförmige Kuppelgewölbe; sie sind zwischen quergerichtete Gurtbögen eingehängt, die an den Wänden beiderseits von Pilastern mit vorgelegten Säulen aufgefangen werden; aus den Säulchen, welche diesen Pilastern in die Flanken gestellt werden, steigen die Grate zu den Gewölben auf, erst kantig, dann in die Kuppeln sich abflachend.



Grundriss der Kirche zu Idensen.

Bischof Siegward schenkte das Vorwerk Idensen mit seinen Erbgütern westlich der Leine dem Bistum. Dies geschah zwischen 1120 und 1129. 1120, 12. März ward Siegward gewählt. 1129 starb Graf Adolf von Schauenburg, in der Schenkungsurkunde[3]) als lebend (senis) erwähnt.

Siwardus, Mindensis episcopus hec hereditatis nostre predia in occidentali parte fluminis, quod Leina dicitur, sita: unum vorewerc in Intrem, unum in Bedebure, unum in Idanhusen, unum in Westrem,

---

1) Haster Forstrevier. Von Haste, an der Bahn Minden-Wunstorf, erreicht man Idensen in einer Stunde. Man schreibt vorher an den Lehrer; das ganze Dorf arbeitet auf dem Felde.

2) Der Turm war ehemals sehr viel höher; auch wird er, wie es in Westfalen im 12. Jahrhundert Brauch ist, in einer stumpfen, vierseitigen Pyramide geschlossen haben.

3) A. Erhard, Regesta Historiae Westfaliae Cod. dipl. 1847—51. (Index 61) Bd. I, S. 148.

unum in Wechertheren, unum in Elmenhurst, — cum consensu et collaudatione cognate et legitime heredis mee Berte, laudante etiam domino Brunone ejusdem Berte marito et bundiburdo, consentiente etiam amico et cognato eodemque mundiburdo meo domino Adolfo, comite sene de Scoamburg — ecclesie Mindensi – in pago Mersteme, in mallo Gerberti comitis, fratris comitis Erponis, juxta villam Runeberchen, in orientali parte, perpetuo jure possidenda tradidi. — — — — — — — — — — Ecclesiam etiam in Idanhusen ab episcopo nulli concedendam nisi sacerdoti qui ibidem stabiliter habitare Deoque fideliter servire studuerit, constitui.

Der Dominikaner Hermann de Lerbecke beschreibt die Kirche in seinem Chronikon episcoporum Mindensium,[1]) an dem er bis 1398 gearbeitet hat.

Hic (sc. Sigewardus) pro spe retributionis aeternae ecclesiam in Ydenhusen plumbo cooperto ex quadris lapidibus studiose muratam cum quatuor altaribus ex propriis sumtibus ad honorem XI milium virginum fundavit, intus picturis decoravit; et ibidem ostenditur sedes sua de straminibus — artificialiter facta, quae ultra CCC annos duravit, quod impossibile, nisi ex speciali dono Dei est. Haec, inquam, ecclesia villana, quam habet Mindensis sedes — —. Unde statuit ut haec ecclesia nulli, nisi sacerdoti, qui stabiliter ibidem habitaret Deoque ibidem fideliter serviret, conferatur. In introitu huius ecclesiae hos versus in lapide insculptos vidi: „Sum, quod eram, nec eram, quod sum, modo dicar utrumque, Tene, praebe juste, prudenter, honeste.“ –

Sygewardus venerandus antistes, postquam annos XX, mensem unum, dies XVI gloriose rexerat, ipso die Vitalis, in die ante Philippi et Jakobi, anno Domini M. C. XL, indictione III, obiit. Sepultus est in medio ecclesiae Ydenhusen, de qua superius est dictum.

Die Angaben sind sehr genau:[2]) die solide Quaderfügung; die saubere Mauerung, die (im Jahr 1670 abgedeckte) Bleibedachung.[3]) die vier Altäre: drei in den drei Apsiden, einer in der Kapelle des Turmes; endlich die Malereien im Inneren. Es ist kein Zweifel: Siegward hat sich hier seine Grabkirche gebaut. Durch andere Notizen wird es noch bestätigt.[4])

---

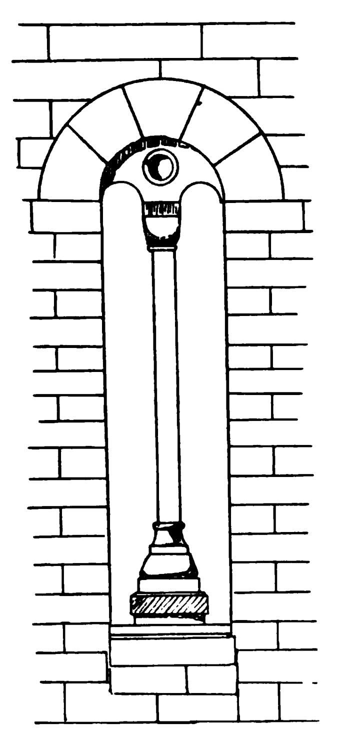
1) Abgedruckt bei Leibnitz. Scriptor. rer. Brunsvic. Illustr. Tom. II. pag. 175.

2) Vergl. auch Lerbeckes merkwürdig exakte Beschreibungen der Mindener Codices aus der Zeit Siegberts; übersetzt bei Vöge, Rep. für Kunstwiss. Bd. 16.

3) Die Gemeinde verkaufte 231 Centner, 10 Pfd. Blei um 445 Taler auf der Waage in Hannover. Urkunde in Ztschr. d. hist. Vereins a. a. O.

4) Sc. Sigewardus episc. ecclesiam villanam in Idenhusen, Mindensis diocesis, de bonis paternis sumptuose, ut videtur, ubi anno M. C. XL. quievit et sepultus est, in honorem XI. milium virginum fundavit: Chronicon comitum Schaumb. bei Meiborn Tom. I, p. 499. — Fiedler teilt in der Ztschr. d. hist. V. a. a. O. eine Notizen-Sammlung Spilkers mit, die im historischen Verein verwahrt wird, Titel: Monumenta sepulchralia duc. de Br. Luneb . . . incisa: In Idensen befindet sich in der Kirche ein altes Monument. de 1141, wahrscheinlich das Begräbnis von dem Mindener Bischof Sigeward. — Der 28. April 1140 gilt als Todestag Sigwards. — Doch findet sich auch das Jahr 1141; vgl. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands Teil IV, S. 920. (Register.)

Ist das nun die noch bestehende Kirche? Lübke nimmt es an. Hase dagegen, der das Gebäude zuerst eingehend untersucht, gewinnt aus den stilistischen Eigentümlichkeiten die Überzeugung: es müsse im ausgehenden 12. Jahrhundert gebaut sein. Der polygonale Schluss der Apsis, die schmale Form der Joche, das konstruktiv sehr überlegte Wölbesystem, die mühelose, bewegliche Haltung der tragenden Glieder: sind Erscheinungen, wie sie erst im Übergang vom Hochromanischen zum 13. Jahrhundert zu Tage treten. Es ist wahr: die Bauten der westfälischen und niedersächsischen Umgebung, welche bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts gebaut werden, zeigen durchgängig eine ängstliche Schwerfälligkeit, gegen welche der Idenser Bau sonderbar absticht.


Östl. Turmfenster in Idensen.

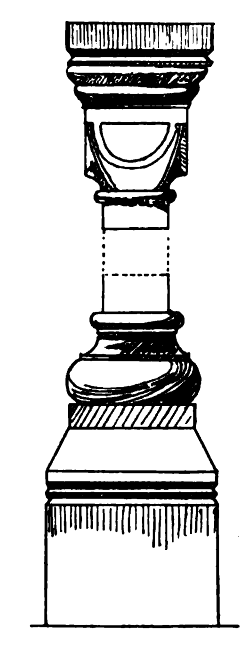
Pfeiler-Säulenbasiliken: St. Godehard, St. Michael in Hildesheim, Bursfelde,[1] Ilsenburg, Drübeck, Goslar, Gernrode. Säulenbasiliken: Hersfeld, Paulinzelle, Hamersleben. Die Hauptmasse, meist auf westfälischem Gebiet, Pfeilerbasiliken: Mandershoh, Breitenau, Königslutter, Kemnade, Fischbeck, Kappenberg (1122), Freckenhorst (1129), schliesslich St. Patroclus in Soest.

Sie alle sind auf flache Decken angelegt. Und wo man endlich zur Steinwölbung überzugehn wagt, wie in Soest und Erwitte, zuerst in den Nebenschiffen, da ist man unbeholfen, und tut es nur mit Hilfe der ins Massenhafte verstärkten Pfeiler. Hier dagegen haben wir ein technisch und konstruktiv vollendetes Werk. Die Gewölbe schweben leicht auf den schlanken Säulen; die hohen Sockeluntersätze, die steilen Basen geben diesen erhöhte Gelenkigkeit. Der Arkadenkranz in der Apsis, die Nischen in den Ostwänden der Querschiffräume, das dient zur Ableitung des Drucks und Verringerung der Mauer. Der Bau hält sich selbst im Gleichgewicht, ohne dass ein Nebenschiff widerzulagern nötig war.

---

1) Baudenkmäler Niedersachsens Bd. I, Taf. 17—18.

Dennoch hält uns der formale Charakter davon ab, wie Hase, die Entstehung in den Ausgang des 12. Jahrhunderts zu legen. Gründe: der überall angewandte, etwas flach gedrückte Rundbogen, die Detaillierung der Säulenbasen; sie sind schlank, von lässig-elegantem Umriss, den frühromanischen Sachen eigentümlich; ihre Aufstellung auf hohe Postamente in Deutschland für die östlichen Nachwirkungen unterworfene Gruppe (Aachen Mettlach, Trierer Dom u. a.) bezeichnend; bei aller Reife der Formen gewahrt man nirgends Detaillierung und plastische Gliederung, nirgends eine Lisene; solche Kahlheit widerspricht den westfälischen Sachen vom Ende des 12. Jahrh.[1])


Idensen. Wandsäule im Chor.

Wir identifizieren vielmehr den Bau mit der in Siegwards Schenkungsurkunde (1120—1129) genannten Kirche. Nun ist es kaum möglich, ihn aus heimischen Bautraditionen zu erklären; das Exzeptionelle fiel Lübke bereits auf; befremdlich wirkte auf ihn das »rasch pulsierende Leben der Glieder«.

Die spärlichen Denkmalsreste, welche aus saec. 10. und Anfang saec. 11. in diesen Gegenden erhalten sind, tragen das Gepräge einer von aussen künstlich eingepflanzten Kultur. Die 4 Mittelsäulen in der westlichen Vorhalle von Corvey, dem 822 unter Ludwig dem Frommen gestifteten, rasch erblühenden Benediktinerstift an der Weser, haben korinthisierende Kapitelle, die Kämpfer sind mit Perlstab und Zahnschnitt geziert; sie gehören vielleicht dem Bau des Abtes Adalgarius (von 870) an.[2]) Die Stephanskirche zu Werden a. d. Ruhr, von Ludger gegründet († 809), ebenfalls die Salvatorskirche (875) gehen auf altchristliche Anlagen zurück.[3]) Fulda, Vorort karolingischer Kunst rechts vom Rhein, baut die Kapelle St. Michael, die ein Ableger der heiligen Grabkirche ist. (Eigil 820—22)[4]) Der Frauenchor zu Essen lehnt sich an Aachen an, die westliche, fünfschiffige

1) Einer früheren Periode zählt auch die flache Giebellinie zu; an den Querschiffflügeln noch ursprünglich.

2) Lübke, a. a. O. S. 15. Taf. XV. Bezold-Dehio, a. a. O. Bd. I. S. 211, 459, Taf. 170, 311. Nordhoff, Corvey und die westfälisch-sächsische Frühartchitektur, Rep. f. Kw. 1888, S. 147, S. 696. Derselbe: Der Holz- und Steinbau Westfalens. 2. Aufl. 1875.

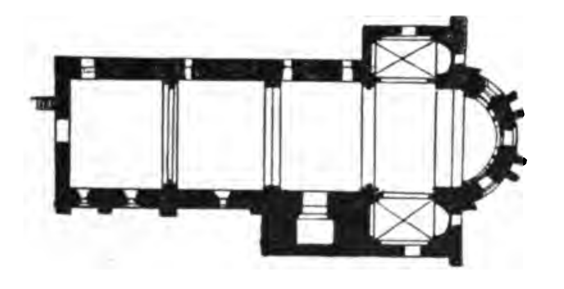
3) Die erste auf die römische Grabkapelle von kleeblattförmigem Grundriss, die letztere auf die 3 schiffige, querschifflose Basilika. Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden Bd. I. Strassburg 1899. Nach den Grabungen und Rekonstruktionen. Bezold-Dehio, Taf. 42, 44.

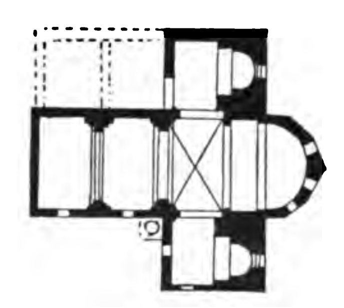
4) Bezold-Dehio, S. 41, Taf. 9. Fig. 4 und 5.

Vorhalle zu Corvey mit den Seitentürmen (1001 unter Thankmar) ist ganz vereinzelt.[1]) Noch mehr der einzige, unverändert erhaltene Bau aus der Frühzeit des saec. 11: Die Paderborner Bartholomäuskapelle Meinwerks (1017).[2]) Die Nachricht von den operarii graeci hat ihre Bewandtnis. Humann [3]) hat feststellen lassen, dass wirklich in der ältesten Handschrift der Vita Meinwerci in Cassel (Landesbibliothek. 12. Jahrhundert) »grecos« zu lesen ist, nicht »gnaros«, oder sonst Korruptel, wie Springer, von Schlosser, Dehio annahmen. Das alles sind Zierpflanzen, mühsam von der in reifen Kulturen erzogenen Aristokratie eingesetzt. Erst am Ausgange des saec. 11 erwacht im Volk ein tiefer gehendes Kunstgefühl.

Neben Italien, besonders den byzantinisch beeinflussten Süd- und Ostgegenden, ist es Frankreich — und auch hier wieder der südliche Teil — wohin zu allererst der Blick sich zu richten hat, wenn er die Quellen aufdecken will, welchen die Anfänge der Westfälischen Kunst entspringen. Die (ehemalige) Kirche des Klosters Schildesche wurde 939 unter Beihilfe gallischer Arbeiter gebaut.[4]) Als Meinwerk von Rom zurückkehrt, (1014) besucht er Cluny und führt 13 Mönche mit, welche die Benediktinerabtei Abdinghof erbauen. Die nähere Untersuchung würde ergeben, dass diese Beziehungen immer engere werden. Wie es für den Übergangsstil von Dehio schon erkannt ist.

Wir führen auch die aussergewöhnlichen Baugedanken von Idensen auf diese Gegend zurück. In der Provence, in Septimanien und Aquita-







1. Maguelonne (nach Dehio-Bezold). 2. Montmajour.

nien ist die einschiffige Kreuzkirche ganz verbreitet. Dehio fasst die Gruppe in dem Abschnitt »Einschiffige Säle mit Tonnengewölben« zusammen. Es

---

1) Nordhoff Rep. 1888, S. 147 ff.

2) Lübke, S. 59, Taf. II, Bezold-Dehio Taf. 170, Fig. 5 und 6.

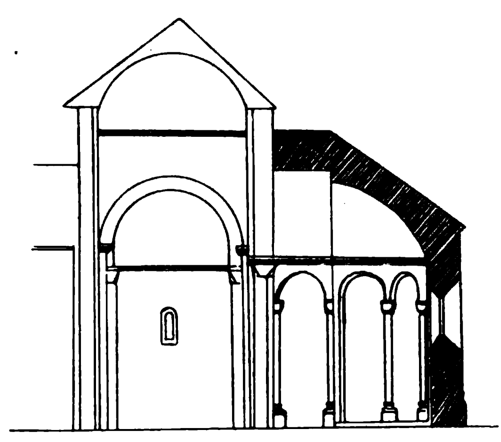
3) Die Kunstwerke des Münsterschatzes zu Essen. Tafelband und Text, 1904.

4) mox etiam accendere jussit quos e Galliis accersiverat fabri murarii et cementarii. Erhard, Reg. hist. Westf. Lübke S. 297.

5) Vita Meinwerci Leibnitz, Scriptor rer. Brunsvic. I, p. 553; Lübke S. 13.

gibt mehr als 20. Wir bilden 2 ab. Die Übereinstimmung ist evident. Das Langhaus ist mit quergelegten Gurtbogen überspannt, die auf vorspringenden Pilastern sitzen. In der Languedoc liegen Halbsäulen vor. Das Kreuzschiff ist die Regel. Die Apsis setzt, nur durch einen schmalen Vorderchor getrennt, unmittelbar an die Vierung an. Die seitlichen Querschiffräume tragen in der Provence den Charakter kapellenartiger Ausbauten; sie schliessen ostwärts in Nischen, die aussen gerade vermauert sind. Besonders einleuchtend ist die Gleichheit der Chorbildung: innen rund, aussen polygonal gebrochen. Le Thor, S. M. de Londres (1. H. saec. 11), St. Macaire, Cavaillon; endlich die Arkadenstellung im Innern der Apsis.

In jener Gegend ist denn auch neben der Tonne die Kuppel gewöhnlich; speziell im Anjou und Poitou das kuppelartige Kreuzgewölbe. Im Ausgang des saec. 12 haben gerade diese Landschaften in Westfalen gewirkt. Das System von Kirchlinde, Kuppeln von Tonnen flankiert, entstammt nach Dehio der Schule des Périgord.[1])



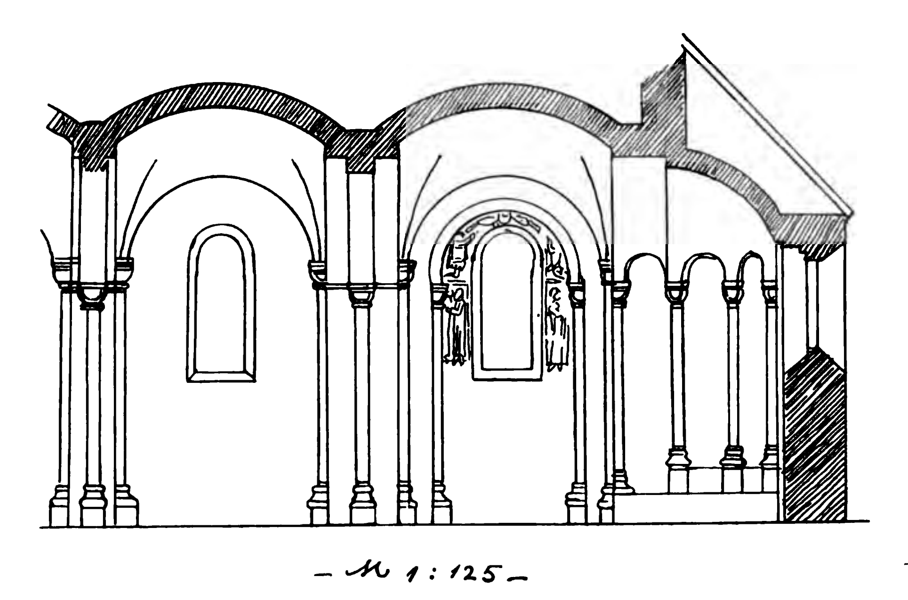
Chor von S. Martin de Londres.

Idensen bedeutet für Westfalen, was für den Rhein Schwarzrheindorf. Hier ist es die 1151 für Erzbischof Arnold von Wied begonnene Grabkirche, welche ebenfalls die einschiffige Kreuzform im Grundriss hat. Ursprünglich war es ein griechisches Kreuz, wenn auch die Längsrichtung von Westen nach Osten überwog. Getrennt durch ein mit Klostergewölben gedecktes Schmalfeld setzen sich die flachen, mit Halbkuppeln gewölbten Conchen an die Vierung. Dass orientalische Elemente wirksam sind, scheint unzweifelhaft. Dehio ist gegen solche Filiation, verweist auf Ludgeri in Helmstädt und St. Ulrich Goslar. Doch wird man auch hier und überhaupt einen bedeutenden Einfluss von Seite der byzantinischen Kunst mehr und mehr erkennen, wie ihn für Plastik und Malerei niemand mehr bezweifelt. Die einschiffige Kreuzanlage entstammt ja nun überhaupt dem Orient. Sie führt dann ein Leben für sich, in der Stille, unabhängig von der Entwicklung der Basilika; sie ist auch nicht Vorform derselben. Sie ist für die

---

1) Vgl. Bd. II Taf. 169. Text Bd. I S. 482, 508.

Bedürfnisse einzelner geeignet, vor allem Typus der Grabkirche. Die von Konstantin erbaute Apostelkirche zu Konstantinopel. Das 401 neu aufgerichtete Marmion zu Ghaza nennt Eudoxia: forma sanctae Ecclesiae in figuram Crucis. Oktogon zu Binbirkilisse VIII.[1]) Hierher zählen das Mausoleum der Galla Placidia S. Nazaro e Celso in Ravenna; San Nazaro Grande in Mailand,[2]) nach Vorbild der Apostelkirche 382 von Ambrosius erbaut; Praetorium Musmich in Syrien, Baptisterium zu Valence (Drôme). Die südfranzösischen einschiffigen Kreuze werden in ihren Grundlagen aus dem Orient hergeleitet. Die Wölbung, die runde, polygonal ummantelte Apsis sind Hauptargumente (z. B. Ezrah, Grabeskirche in Jerusalem, Parenzo u. a.) Manches erinnert uns auch in Idensen an orientalische Gebräuche. Der Vorderchor, eben der Apsisgrundriss, die



— M 1 : 125 —

Idensen. Durchschnitt von W. nach O.

seitlichen, runden, auswärts grade schliessenden Apsiden, die Quergurten auf freistehenden Säulen, die Erhöhung der Säulen auf hohe Sockel, endlich der regelmässige Schnitt der Quadern. Wir lassen die Frage ungewiss, ob diese Elemente vom Orient über Südfrankreich hereingeleitet sind, oder auf direkten Wegen. Meinwerk von Paderborn hatte schon den Abt Wino von Helmwardeshausen nach Jerusalem geschickt, die Grabkirche zu messen (vgl. auch Bartholomäuskapelle). Dann die Taufkapelle zu Drüggelte, eine Stunde von Soest, auf dem Haarstranggebirge, (Landstrasse nach Arnsberg), gebaut in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts trägt in Grundriss, System, Dekoration italienisch-griechisches Gepräge.

1) Strzygowsky, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, S. 137, S. 141.

2) Bezold-Dehio Taf. 12, 13.

2. Und nun zur Malerei. Wir bekennen gleich Eingangs: Hier will es uns, wohin wir den Blick auch richten, nicht gelingen, engere Anknüpfungspunkte zu finden. Das Wissen um die Herkunft der architektonischen Formen gibt nichts für die Erkenntnis der Quellen der Malerei, Für die Plastik gilt das gleichfalls. Die Zeit des 12. und 13. Jahrh. rafft ihre Gedanken von überall her. Wir haben noch Gelegenheit, dies verwirrende Durcheinanderschiessen der Fäden zu zeigen. Und merkwürdig und wichtiger: trotzdem empfangen wir überall den Eindruck einer alles durchziehenden Einheitlichkeit.

Die wieder entdeckten Malereien beschränken sich auf den nördlichen Querschiffraum.

Fiedler (Zeitschrift des historischen Vereins 1856) macht schon auf die Notiz Lerbeckes „intus picturis decoravit" aufmerksam. Haase untersucht den Bau 1861 und findet in der südlichen Apside einen gemalten Ornamentfries (abgeb. D. mittelalt. Baudenkmale Niedersachsens a. a. O. Bl. 32, Abb. 10.). Es entstand die Absicht, die Kirche wegen Raummangels abzubrechen; das Konsistorium stimmte zu. Ganz eigentlich Haases Anstrengungen verhinderten es und führten ein Eingreifen der Königlichen Regierung herbei. Die Verhandlungen füllen zwei Bände in der Registratur des Königlichen Konsistoriums Hannover. 1889—90 fand die Restauration durch Haase statt.[1]) Damals sind die figürlichen Malereien nach Mitteilung des beteiligten Architekten F. Jakob in Hannover aufgedeckt worden; bei diesem finden sich Aufnahmen der ornamentalen Friese. Eine Restauration unterblieb aus Geldmangel. Die Gurtbögen im Mittelschiff sind modern bemalt. In dem südlichen Kreuzflügel treten sehr gut erhaltene Ornamente zu Tage; an der Fensterlaibung habe ich noch einige losgeklopft. Dem Raum ist eine hölzerne Tribüne eingebaut, weshalb man nicht an die Wände kommt. Womöglich sind hier figürliche Darstellungen unter der Tünche (Abbildung Seite 12).

Der Kreuzflügel ist ein länglich viereckiger Raum, welcher sich gegen die Vierung in einem hohen, schmalen Eingang öffnet. Dieser ist von Pilastern und Halbsäulen eingefasst, die Gurtbögen tragen. Tritt man in das Innere, so fühlt man sich durch diese vorgelegten Glieder von dem übrigen Kirchenraum abgeschlossen. Das Rechteck misst im Grundriss 3,90 m : 2,10 m. Die Höhe ist beinahe das Doppelte der Breite; man steht in einem engen Schacht. An der rechten Ostseite höhlt sich eine flache Apsis aus, von zwei Säulen eingerahmt; sie öffnet sich aufwärts bis unter den Gewölbansatz. Der Raum ist eingedeckt mit einem kreuzförmigen, flachgespannten Kuppelgewölbe; dessen vier Diagonalgrate stützen sich in den vier Ecken auf Vorlagen.

---

1) Aufnahmen, von 1895, der Messbildanstalt Berlin W, 56. Schinkelplatz 6.

System der Ausmalung des nördlichen Kreuzflügels zu Idensen.



Die Ausmalung ist dem Leben des heiligen Petrus gewidmet. Im Gewölbe, über dem Eintretenden: I. Die Auferweckung der Tabitha; II. Petrus und der Zöllner; auf der Längswand (N.) dem Eintretenden gegenüber: III. Petrus und Cornelius; auf der westlichen Schmalwand links vom Eingang: IV. Petrus tauft den Cornelius; in der Apsisnische endlich - rechts, im Osten — V. Petri Verherrlichung.

Das Gewölbe ist durch ein quer gelegtes, über die Scheitellinie hinlaufendes Ornamentband in zwei rechteckige Felder geteilt. Im linken, westlichen:

I. Auferweckung der Tabitha. Es geschah, dass Tabea, eine fromme Jüngerin zu Joppe, starb; da Petrus zu Lydda, nahebei war, schickten sie zu ihm. „Und als er hinkommen war, führten sie ihn hinauf auf den Söller und traten um ihn alle Witwen, weineten und zeigeten ihm die Röcke und Kleider, welche die Rehe machte, weil sie bei ihnen war." (Apost. Gesch. Kap. 9, 40.) „Petrus kniete nieder, betete und sprach: Tabea, stehe auf. Und sie tat ihre Augen auf und da sie Petrus sah, setzte sie sich wieder. Er aber gab ihr die Hand und rief den Heiligen und Witwen und stellte sie lebendig dar." Das Mädchen liegt in weissem Tuch auf der Bahre; der Apostel greift sie bei der Hand, richtet sie auf, in der Linken hält er Schlüssel und Spruchband: „DIGNA · FRVI · VITA · MISE R . . , S , , IA · SURGE · THABITA". Das Mädchen blickt den Apostel an und streckt ihm die Hand entgegen. Rechts, gegen den Apostel über halten drei Weiber die Kleider der Rehe in die Höh; die vorderste (am besten erhalten) weist darauf hin; die schräg auswärts herabgezogenen Augen machen einen klagenden Ausdruck. Die aufeinanderfolgenden Begebnisse sind hier in einen Punkt zusammengerückt. Das ist auf der byzantinischen Darstellung des Vorganges anders. Die Petrilegende ist ausführlich geschildert in den Mosaiken zu Vercelli, die nach Rohault Le Fleury [1]) auf eine griechische Handschrift des 11. Jahrhunderts zurückgehen. Die Vorgänge folgen hier einander im Bild. Links zeigen zwei Frauen dem Petrus die Gewänder der Verstorbenen. Rechts dann, im Innern des Hauses erweckt er sie; die Klarheit der Schilderung verstärkt noch die Einteilung der Räume durch Baldachinarchitekturen, was in Idensen gänzlich fehlt.

II. Petrus und der Zöllner. Der Herr steht links mit Petrus, der Zöllner kommt aus dem Stadttor von Kappernaum auf Petrus zu, als den Zins fordernd. Der wendet sich gegen ihn mit den Worten: ARGENTL · CENSV M · NON · DEFERO · DO · TIBI · GRESSV. . . (?) Christus,

1) Rohault le Fleury, La Messe Bd. VI, 1898. Taf. 585.

von vorn gesehen, wendet den Kopf nach den Beiden; er ist bartlos, jugendlich, wie in ottonischer und altchristlicher Zeit. Das Tor, rechts, ist quadriert, wie aus regelmässigen Stücken gebaut. Der aufsitzende Kuppelturm hat ein Doppelfenster. Die Stadt deutet ein Haus an, mit schrägem Dach und Fensterschlitzen.

III. Cornelius und sein Haus von Petrus bekehrt. Hierdurch wird die Längswand (N.), die dem Hereintretenden zuerst vor die Augen kommt, ausgefüllt. Durch ein Mittelfenster zerlegt sie sich in 2 Teile; jeder wird durch ein horizontales Band in zwei Felder gegliedert; das obere bietet ein in den Winkel zwischen Fenster und Gewölbrand spitz einlaufendes Dreieck, das untere eine rechteckige Fläche dar. Über dem Fenster, im Scheitelpunkt der Gesamtfläche, wo linke und rechte Abteilung aneinanderstossen, ist das Brustbild eines Engels gemalt, der nach beiden Seiten je ein Spruchband hält. Links, im oberen Feld, kniet ein Mann mit anbetend emporgehobenen Händen (oberer Teil zerstört). Der kurze, bis an die Knie reichende Überrock mit grad schliessendem, bandgeziertem Saum, darunter heraus ein weisses Untergewand vorsieht, und die engen Hosen lassen den vornehmen Herrn erkennen. Unter ihm, in dem rechteckigen Felde, stehen sechs Männer, zu ihm aufblickend, einzelne zeigen empor, einzelne legen die Hände vor Staunen vor die Brust, einige bärtig, greisenhaft einer, alle in langen, auf der Schulter genestelten, grade niederfallenden Mänteln. Der Rock reicht auf die Knöchel, schneidet glatt ab, besäumt; Streif eines weissen Unterkleides kommt heraus. Die Tracht ist bei den sächsischen Vornehmen im 12. Jahrhundert üblich. Siehe die vier Könige in St. Patrocli Apsis.[1])

Cornelius, ein Hauptmann zu Caesarea, gottselig und gottesfürchtig, der sah in einem Gesichte offenbart um die neunte Stunde am Tage einen Engel Gottes zu sich eingehn, der sprach zu ihm: Cornelius ... deine Gebete und dein Almosen sind hinaufkommen ins Gedächtnis vor Gott. Und nun sende Männer gen Joppe und lass fordern Simon mit dem Zunamen Petrus.

Gegenüber, rechts vom Fenster, kniet St. Petrus im Gebet. Hier ist der Spruch noch lesbar: SVRGE · NECA · COMEDE Quae MONSTRANTVR · TIBI PETRE.

---

1) Schönes, genaues Beispiel: der Pankratius auf dem Widmungsblatt der Hamerslebener Bibel im Domgymnasium Halberstadt, Nr. 1. Abb. Lichtdr. in Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen (Erfurter kunsthistorische Ausstellung von 1903, Magdeburg 1904. Redaction Doering) (Haseloff: Taf. 109.) 2. H. 12. saec. Vergl. auch die Siegel. Ein Siegel Siegwards abgeb. Kunstdenkm. der Provinz Westfalen. Kr. Minden.

Tafel II.



Petrus und der Zöllner in der Kirche zu Idensen

Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.

„Cornelius rief zween seiner Hausknechte und einem gottesfürchtigen Kriegsknecht. Und erzählte es ihnen alles und sandte sie gen Joppe."

„Des anderen Tages, da diese auf dem Wege waren, und nahe zur Stadt kamen, stieg Petrus hinauf auf den Söller zu beten, um die sechste Stunde." Und als er hungrig war wollte er essen. Er ward entzückt. „Und sah den Himmel aufgetan und hernieder fahren zu ihm ein Gefäss, wie ein gross leinen Tuch, darin Tiere, Gewürm und Vögel. Und geschah eine Stimme zu ihm: Stehe auf Petrus, schlachte und iss! Das geschah zu drei Malen und das Gefäss ward wieder aufgenommen gen Himmel.

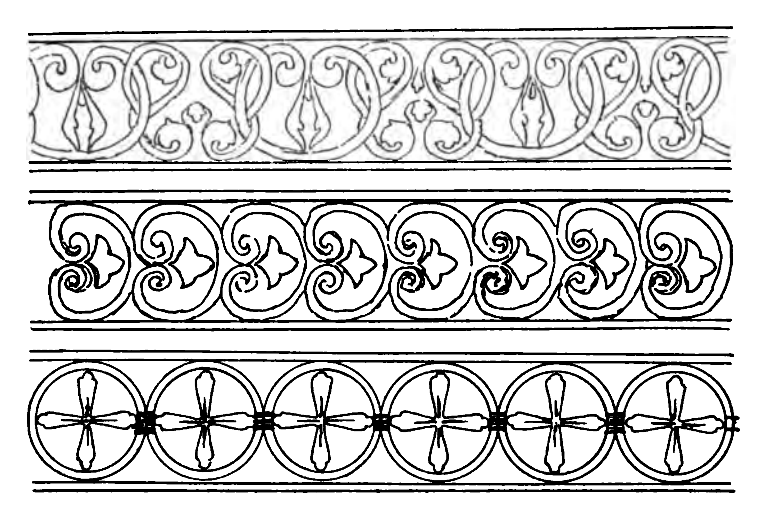
„Als aber Petrus sich in ihm selbst bekümmerte, was das Gesicht wäre, siehe, da fragten die Männer von Cornelius gesandt, nach dem Hause Simons und stunden an der Tür." Sie stehen unten, im rechten Feld; drei sind links und drehen die Köpfe in die Höh; der voranstehende zeigt nach oben; ein vierter rechts. Die Röcke sind um den Leib gegürtet, der Mantel darüber auf der Brustmitte befestigt, fällt über beide Schultern; als Kopfbedeckung haben sie einen runden Hut mit Rand; Tracht kleiner Leute, Dienender.

Der Unterschied in der Darstellung des Vorgangs hier und in dem erwähnten Mosaikenzyklus zu Vercelli ist ähnlich wie vorher, in der Thabitaszene. Die Vision Petri in Joppe: Das Tuch mit den Tieren ist dort ausführlich abgebildet; es fehlt in Idensen; auch die Räumlichkeiten, dort deutlich dargestellt, fehlen. Das Haus Petri in Joppe, des Cornelius in Caesarea sind nicht gekennzeichnet; raumlos ordnen sich die Gruppen friesartig übereinander.

IV. Cornelius und sein Haus wird von Petrus getauft. (Apostelgeschichte Kap. 10, 47—48.) Auf der linken (W.) Schmalwand. Die Darstellung ist bis auf folgende Reste zerstört: ein Taufbecken in der Mitte, links der Unterteil Petri, rechts: drei Gestalten. Vorweg ein vornehmer Jüngling, den Kopf neigend, die Hand flach emporhaltend, dahinter Greis und Matrone mit weissem Kopftuch. Nach Analogie der Darstellung in Vercelli ist in dem Becken der Täufling Cornelius zu denken (Immersion).

V. Den Abschluss der Legende macht die Verherrlichung Petri in der Apsisnische. Die sehr schmale, lang gezogene Fläche ist durch ein Fenster unterhalb des Gewölbeansatzes geteilt; über dem Fenster, in der Halbkuppelwölbung, sieht das Brustbild Petri von der Höhe herab, es ist von einer kreisförmigen Gloriole umrahmt; ganz en face gestellt; die Arme seitwärts symmetrisch emporgestreckt (in der Art des Orans); die rechte Hand hält ein geöffnetes Buch, soweit ich lesen kann, mit der Inschrift: (GRA VOB ET-PAX) AD(?) OM FT(?); die Linke den Schlüssel. Unterhalb Petri erscheinen, durch das Fenster unterbrochen, 3 Reihen von

Städten — Zinnenbekrönte Quadermauern mit Türmen und Kuppeln — übereinander, wie in drei Stockwerke verteilt. Es sind wohl die Städte, in denen der Apostelfürst lehrte, an die er seine Briefe richtete.





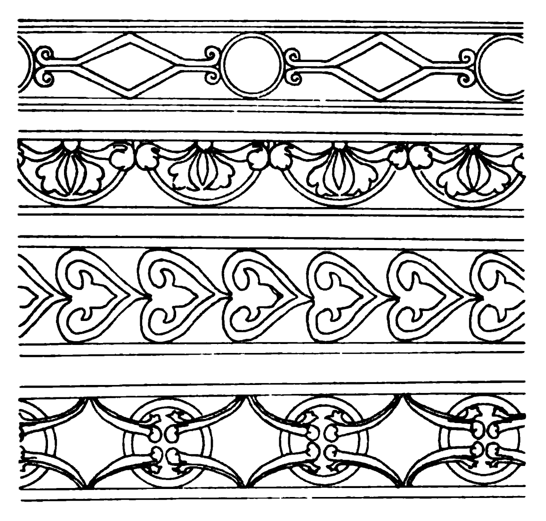
Gemalte Ornamente in Idensen.

Es ist stille Feierlichkeit in dem kleinen Raum, die einfach grosse Gegend — Ackerland im Umkreis, westwärts dunkle Weserberge, ostwärts und im Norden grenzenlose Niederung, Sumpf- und Moorland[1]) hat uns vorgestimmt. Der hohe Ernst, mit dem die Geschichten der Auferweckung der Thabita zum Leben, von Cornelius Bekehrung zum Glauben symbolisch-andeutungsweise, in grossen Zügen, mehr ahnend, erzählt werden, wirkt stark und eindringlich. Die Analysis des malerischen Stils lehrt das Gleiche. Uns ergreift derselbe Geist.

Die Erhaltung ist, abgesehen von den mit der Tünche zugleich herabgeschlagenen Stellen, relativ vorzüglich. Die Restauration hat ihre Hand scheinbar ganz herausgelassen. Die Farben sitzen dünn auf einer sehr glatten Kreideschicht. Sie sind körnig, rauh, kreidig, ohne Politur und Glanzschliff. Die Tönung ist matt, aber hell und zart. Die Gesamt-

1) Gegen das Steinhuder Meer. Die Gegend um Idensen verdankt ihre Rodung den Mindener Bischöfen. Neben ihrer Kirche, ecclesia villana, war dort eine villicatio. Meierei, welche Abgaben an Naturalien und Geld zu machen hatte, ein Teil der Gegend nördlich heisst Idenser Moor. Vergl. Zeitschr. des hist. Vereines 1850 a. a. O. Urk. vom 4. II. 1244, Vergleich Bischof Johanns von Diepholz mit dem Stift u. d. Grafen Gerhard und Johann von Schauenburg: Insuper si indaginem (Hage, Wallhecken) vel riovalia (Neubrüche) prope Idanhusen fecerimus, illam nos et ecclesia nostra solam habebit. Würdtwein. Subsid. dipl. VI. S. 414 f.

stimmung ist entschieden gelb-bräunlich; auffällig das frische Grün an Petri Gewandung, das selten in der Wandmalerei der Zeit ist. Das Fleisch ist gelb mit hell-braunen Schatten; sie laufen, ohne in die Karnation zu verschmelzen, als Streifen am Rand der Gesichter hin, die Augen rahmen sie wie Ringe ein. Bräunlich- und rötlich-schwarze Umrisse begrenzen die Formen und setzen sie gegen den Grund ab. Der ist mattblau, von einem breiten grünen Streifen eingerahmt. Sonst ist alle Detaillierung vermieden; die Gewänder sind in grossen bunten Flächen angelegt, ohne Modellierung und Abtönung. Die Zeichnung ist sicher, aus festem, schwerem Gelenk gezogen, gradlinig und hart. Die Gewänder fallen glatt herab, in grossen, ernsten Zügen; die Säume schliessen überall gerade; Gliederung darunter ist nicht angegeben. Die Verhältnisse der Figuren sind gestreckt, in die Länge gezogen. Kleine Köpfe sitzen auf langen Hälsen und mächtigen Körpern; sie zeigen durchgehend Halbprofil, ovale, gleichförmige Bildung, niedere Stirnen, grosse Ohren, gerade Nasen und kleinen Mund. Meistens beugt sich der Kopf bei ruhiger Haltung leise vor. Die Gebärden von feierlicher Getragenheit. Der Eindruck ist Unbeweglichkeit. Am liebsten stehen die Gestalten starr, regungslos nebeneinander gereiht (Nordwand). Die Arme halten sie mechanisch, gebunden, niemals weit vom Leibe gestreckt; oft kommt die Hand nur mühsam aus der Mantelhülle und biegt sich wie im Zwang. Lebhafter ist nur der schreitende Zöllner. Dass eine Verdeutlichung der Szene fehlt, wurde gesagt. Ebenfalls fehlt der Boden, auf dem die Figuren schreiten; den ruhig stehenden hängen die Füsse herab. Dicht über sich den Rahmen, unter sich den Rahmen, eingezwungen zwischen die abschliessenden Pilaster, ziehen sie friesartig dahin, körperlos, raumlos, schweigend, schattenhaft, Traumbilder.



Gemalte Ornamente in Idensen.



Soest, von Süden.

Die Wandgemälde im Chor von St. Patroklus in Soest.

1. Von der äussersten Ostgrenze Westfalens wenden wir den Blick südwärts, wo das sauerländische Mittelgebirge gegen die Ebene abfällt, auf den Vorort städtischer Kultur, auf Soest. Wir vergessen eine Zeitlang die ecclesia villana, die stille Feierlichkeit ihrer Bilder und treten sogleich in den Mittelpunkt städtischen Lebens, in den Dom St. Patrocli.[1]) Die Betrachtung des Bauwerks und der wundersamen Vorhalle lassen wir bei Seite. Eine Untersuchung darüber ist im Gange.[2]) Bemerkungen werden später einfliessen. Die Gründung reicht in die Zeit Erzbischof Brunos (953—965) hinauf; er lässt im Jahre 955 die Gebeine des heiligen Patroclus, Geschenk des Ansgisus von Troyes, nach Soest bringen. Dem Heiligen gründet er die Kirche und beschenkt sie in seinem Testament.[3])

---

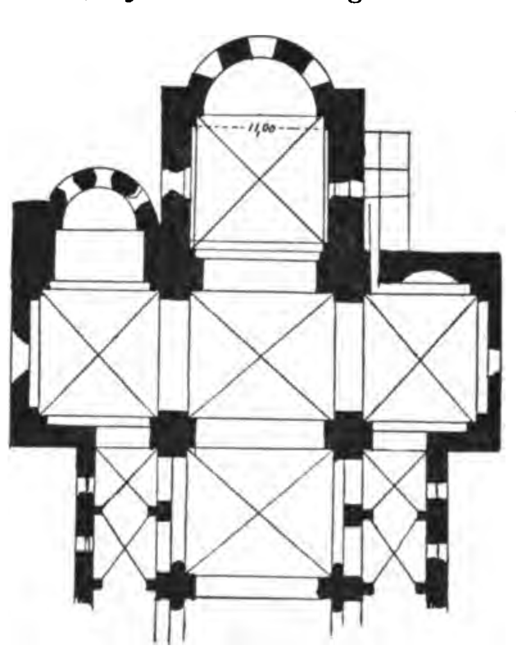
1) Lübke: Neuentdeckte Wandmalereien Westfalens, Organ für christliche Kunst, 1851, Nr. 7, 8, 1852, Nr. 56. Ders., Die m. a. Kunst. i. W. a. a. O. S. 322. Hotho, Gesch. d. Malerei (1867) S. 159. Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest. Winckelmannprogramm, Bonn 1875, (Ausführlichste Darstellung). Otte-Wernicke, christl. Kunstarchäologie (1885) Bd. I, S. 74. Lübke, Gesch. d. d. Kunst, 1890 S. 274. Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei (1890) S. 150, 151) — Abbildungen: Aldenkirchen Taf. Ia, Ib, (Zeichnungen von Wittkop) Soest, seine Denkwürdigkeiten und Altertümer, Soest, Nasse, 1890. S. 70. 71. Lübke, Gesch. d. d. Kunst. 1890. S. 274. Aufnahme der Messbildanstalt 1899.

2) Friedrich Witte, der St. Patroclidom zu Soest i. W. Ein Beitrag zur westfälischen Kunstgeschichte, Inaugural-Dissertation Münster 1905. Verlag Coppenrath. Wir konnten die Veröffentlichung des vollständigen Werkes nicht mehr abwarten; der Druck der Dissertation bricht an der uns interessierenden Stelle ab.

3) Vgl. Aldenkirchen. S. 1 ff.; Translatio St. Patrocli. Mon. Germ. S. S. IV, pag. 280.

Dieser Bau (aufgeführt 955 bis Ende saec. 10) war nach Wittes Hypothese eine einschiffige, flachgedeckte Kreuzanlage; Abschluss westlich und östlich ungewiss. Reste stecken in den Mauern der jetzigen Querschiffarme, den Obermauern des Mittelschiffs und in den Arkadenpfeilern; deutlich erkennbar an der Bruchsteinmauerung und den Fenster-Resten, die im Segmentbogen schliessen.

In der zweiten Periode, welche Wittes Hypothese in die Jahre 1025 bis 1090 setzt, wurden die überwölbten Seitenschiffe angelegt, die im Westen in zwei Flankentürmen endigten, zwischen denen eine Turmhalle lag; davor zog sich ein quadratischer Porticus mit Baptisterium hin.[1]) Vierung, Sakristeiraum und Chor erhalten Krypten; einen Grundriss der vierzigsäuligen, 7 Schiffe in die Breite, 4 Joche in die Länge messenden Krypta unter dem Hauptchor hat Witte aufgefunden; sie ward 1817 zerstört. Endlich wurde damals der Chor in seinem jetzigen Zustande: das gewölbte Quadrat mit der halbrunden Apsis, angefügt. [2]) Mit diesem Bau bringt man die Stiftung des Erzbischofs Siegewin (1079—1089) zusammen, die er dem Jahrgedächtnis des bei Erwitte erschlagenen Ritters Walter, festsetzt. [3]) Dieser Teil interessiert uns wegen der Ausmalung der Apsis.[4]) Es ist ferner eine Weihe des Baues durch Rainald van Dassel von 1166 überliefert.[5]) Damals, um die Mitte des 12. Jahrhunderts, wurde das Mittelschiff eingewölbt. Man stellt mächtige, rechteckige Vorlagen vor die Arkadenpfeiler, einen immer über-



Chor von St. Patrokli.

1) Wie in Corvey. Auf die Hypothesen einzugehen, fehlt der Raum.

2) Seibertz, Westfäl. Urkundenb. Bd. I. Nr. 54. pag. 71; 56, pag. 76. Witte. S. 23. Weihe des Chores anno 1090; die des Choraltars 1118.

3) Chroniken der deutschen Städte. Bd. 23. Soest. S. XVI. u. XXV, Anm. Walter, Bruder Erzbischofs Anno, war 1075 im hohen Chor, in der Martinskrypta, beerdigt worden.

4) Die Seitengurten, wie im Mittelschiff, fehlen; die Grate sitzen auf dünnen Eckvorlagen. Die Ansatzgesimse haben schlichte Profilirung (mit schräger Schmiege).

5) Seibertz, U. B. I, 56. — Rainald 1159—1167 (gest. 14. Aug.).

springend; man schlägt breite Gurte quer herüber; in die Ecken kommen Dreiviertelsäulen zu stehen, von denen rundbogige Seitengurten an den Schiffswänden entlang gespannt sind; die flachen, gratlosen Kreuzgewölbe lagern sich auf diese vier Bögen; es wirkt ängstlich, Mauern und Pfeiler ungefüge.

Endlich umfasst die letzte Bauepoche die westliche Turmhalle mit dem mitten darauf sitzenden, viereckigen Turm, die vorgeschobene Bogenhalle; schliesslich das zwischen jenes Westwerk und das Langhaus des älteren Baues nachträglich eingebaute spitzbogige Doppeljoch. Das Stadium beginnt am Ausgange des 12. Jahrhunderts und dauert bis in die 10er oder 20er Jahre des 13. Jahrhunderts.

2. Die Gemälde in der Chorapsis sind die Überreste einer grösseren, malerischen Ausschmückung der Kirche.[1]) Die Inschrift,[2]) die auf einem Streif unterhalb der Fenster hinzieht, nennt das Jahr 1166. Die 11 000 Jungfrauen, zu deren Ehren auch die Idenser Kirche gebaut war, werden genannt; Rainald von Dassel hat wohl Reliquien derselben von Köln nach hier gebracht und im Altar niedergelegt.

Lübke entdeckte die ersten Figuren im Jahre 1851. Der ganze Cyklus wurde auf Antrieb des Propstes Nübel von der Tünche befreit und bis zum Jahre 1875 durch den Maler Wittkopp restauriert. Hände und Köpfe sind fast modern; im allgemeinen Habitus spricht sich die Stimmung noch aus; man ahnt das Verblichene. Ursprüngliche Linieneindrücke, wie in Idensen, auf den Altartafeln, hat man nicht mehr. Aber so abscheulich wie im Marienchörchen im Dom, am Rhein Schwarzheindorf, Brauweiler, Boppard ist die Restaurierung doch nicht.

Der Chorraum stieg ehemals höher empor, denn die zerstörte Krypta lag nur drei Stufen tiefer, als der Boden des Langhauses.[3]) Die Apsis ist durch den quadraten, gewölbten Chorraum von der Vierung getrennt, sie springt gegen die Seitenwand des Chorraumes einen Fuss vor und erhält dadurch eine besondere Umrahmung. Sie ist in drei grossen Rundbogenfenstern geöffnet. So entstehen drei Zonen.

Die oberste, das Halbkuppelgewölbe, erfüllt der thronende Heiland, auf goldenem Sessel, in dreifarbiger Mandorla, von den vier Symbolen der Evangelisten umgeben, zu seinen Seiten stehen anbetend, nebeneinandergereiht, links: Stephanus, Petrus, Maria; rechts: Johannes Baptista, Paulus, Laurentius.

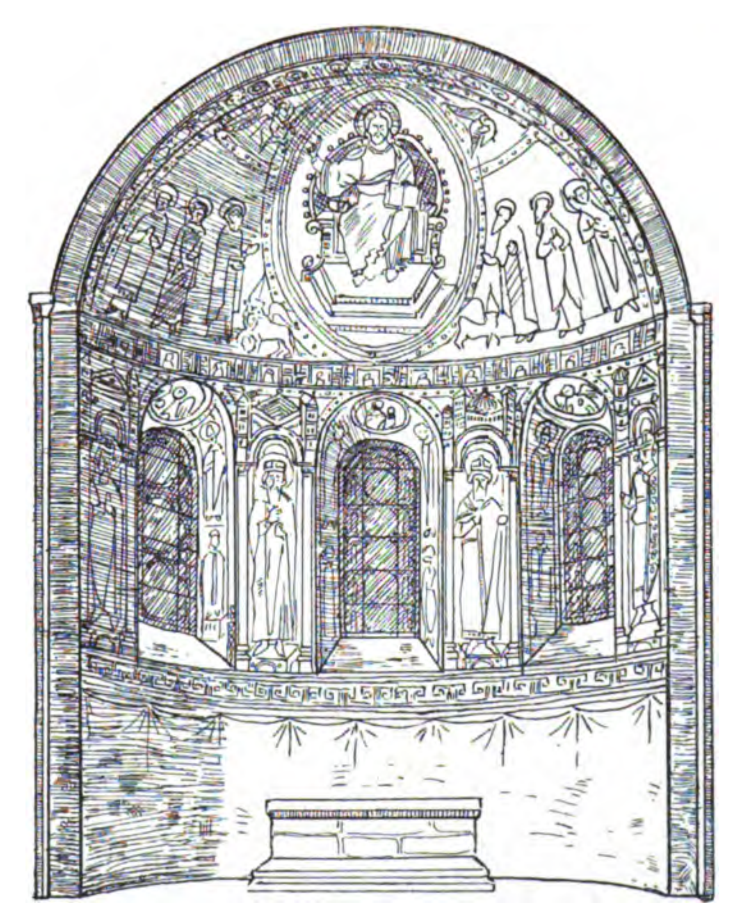
---

1) Reste von Figuren aus späterer Zeit in den Laibungsfenstern der südlichen Krypta; ehemals auch an den Pfeilern der Westempore.

2) Aldenkirchen, der sie entdeckte, hat sie Seite 15 abgebildet; sie ist jetzt modernisirt.

3) Witte, S. 26.

Die zweite Zone darunter, von der oberen durch ein breites Band mit Medaillonbrustbildern abgegrenzt, behaupten vier mächtige Gestalten in kaiserlicher Tracht. Jede nimmt für sich einen Raum zwischen den Fenstern ein, und ist in eine Säulenarkatur mit bekrönender Zwergarchitektur eingestellt. In den Laibungen der Fenster stehen Bischöfe, je zwei übereinander. In den 3 Scheiteln der Laibungen sitzen Rundme-



Decorationssystem von St. Patrokli-Apsis.

daillons; in der Mitte Maria mit dem Kinde als Brustbild, an den Seiten Brustbilder eines Erzengels, Michael mit Szepter, Gabriel mit Rolle; beide mit segnender Gebärde. Die Laibungen des Hauptfensters in der Mitte hat der Soester ausgezeichnet. In der Höhe, zur Seite der Mutter Gottes, stehen zwei Engelgestalten, herrlich gekleidet; unten die beiden Heiligen der tapferen und handelsfleissigen Stadt St. Patroclus, der Ritter, gewappnet, mit dem Fisch, Nicolaus von Myra, Bischof, Patron der Kauf-

leute, Erretter aus der Seenot. Beide haben den vornehmsten Platz, in gleicher Rangordnung mit den himmlischen Wächtern, angesichts des Göttlichen; sie vermitteln, vorbittend, öffentliche und private Anliegen der obersten Schirmerin der Stadt, welche den Salvater Mundi um Erhörung bittet. Darum ist Maria zweimal, als Mutter mit dem Kinde und als Fürbitterin der Deësisgruppe abgebildet. Der Cyklus wird nach oben triumphbogenartig durch ein breites Band abgeschlossen, darauf die sieben Tauben des heiligen Geistes gemalt sind. Nach unten grenzt ein Mäanderfries der unterhalb der Fenster hinzieht, das Ganze ab.

Die dritte Zone, die dem Bau des Bildes den Untersatz gibt, ward bei der Sprengung der Krypta und der Niederlegung des Fussbodens zerstört. Die gemalte Arkatur gehört der Restauration.

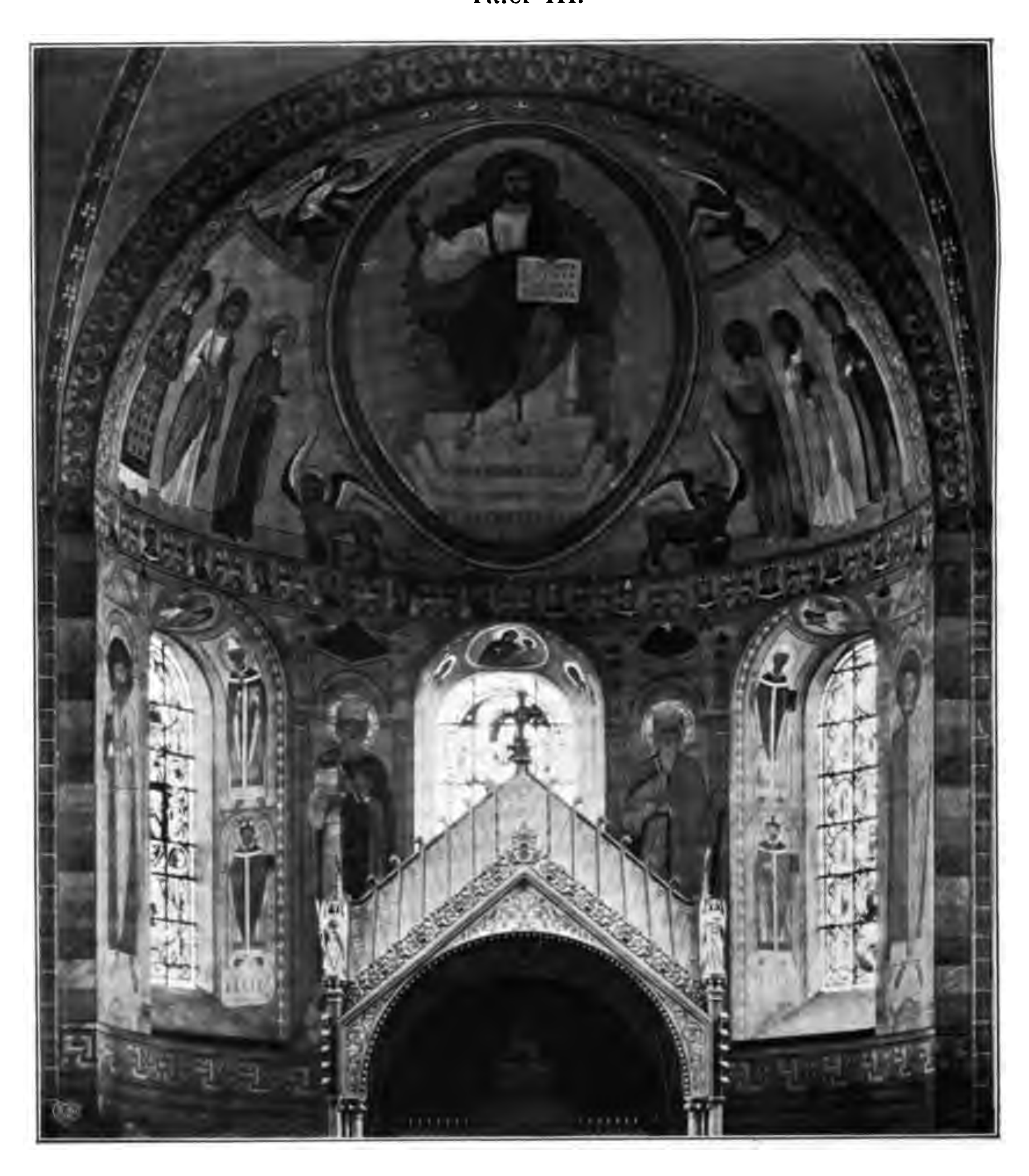
Ein einfacher, Jedem verständlicher Gedanke durchzieht die Erzählung. Der Rex gloriae mit der Deësis, den Apostelfürsten und den Protomartyrn, die Maria mit den Engeln und Heiligenscharen in den Fenstern: ecclesia triumphans.

Endliche Erfüllung nach überstandenen Leiden, wie es am Ende des Kirchenjahrs (Himmelfahrt) die Gemüter bewegt.

Die Glasfenster, jetzt wieder zusammengesetzt und restauriert, tragen die Leidensgeschichte Christi vor; jedes ist in übereinanderliegende Kreise oder Vierpässe geteilt. 1. Rechts: von unten nach oben Geburt, Anbetung der Könige, Christus im Tempel, Taufe im Jordan, Einzug, Ölberg, Himmelfahrt. 2. Mitte: Satan, Auferstehung mit den Frauen am Grabe, links und rechts, Lamm Gottes mit 4 Gestalten (irdischen Nationen?), Himmelfahrt Mariae; diese Vorgänge von Propheten des alten Bundes und den Aposteln begleitet. 3. Links: Christi Verrat in Vierpass; in dessen Zwickeln links ein Mann mit Schwert, rechts die Erhöhung der Schlange, unten Propheten. Kreuzigung im Vierpass, Maria, Johannes, Sonne, Mond, eine Frau umfasst den Kruzifix, küsst ihn, eine andere abgewendet (Ecclesia und Synagoga?) über dem Kreuz zwei Engel; am Fuss: Traube von Escol. In Kreisen den Zwickeln des Passes eingeordnet, die Paradiesesflüsse, als die vier Weltgegenden. Die Typologie, Erfüllung der Aussprüche der Propheten und Ereignisse des alten Testamentes im neuen, ist hier schon deutlich. Wir sehen sie später sich dramatisch zuspitzen. Form der Fenster, Ornament weisen nach Frankreich (Bourges etc.); sie entstanden erst Anfang des 13. Jahrhunderts.

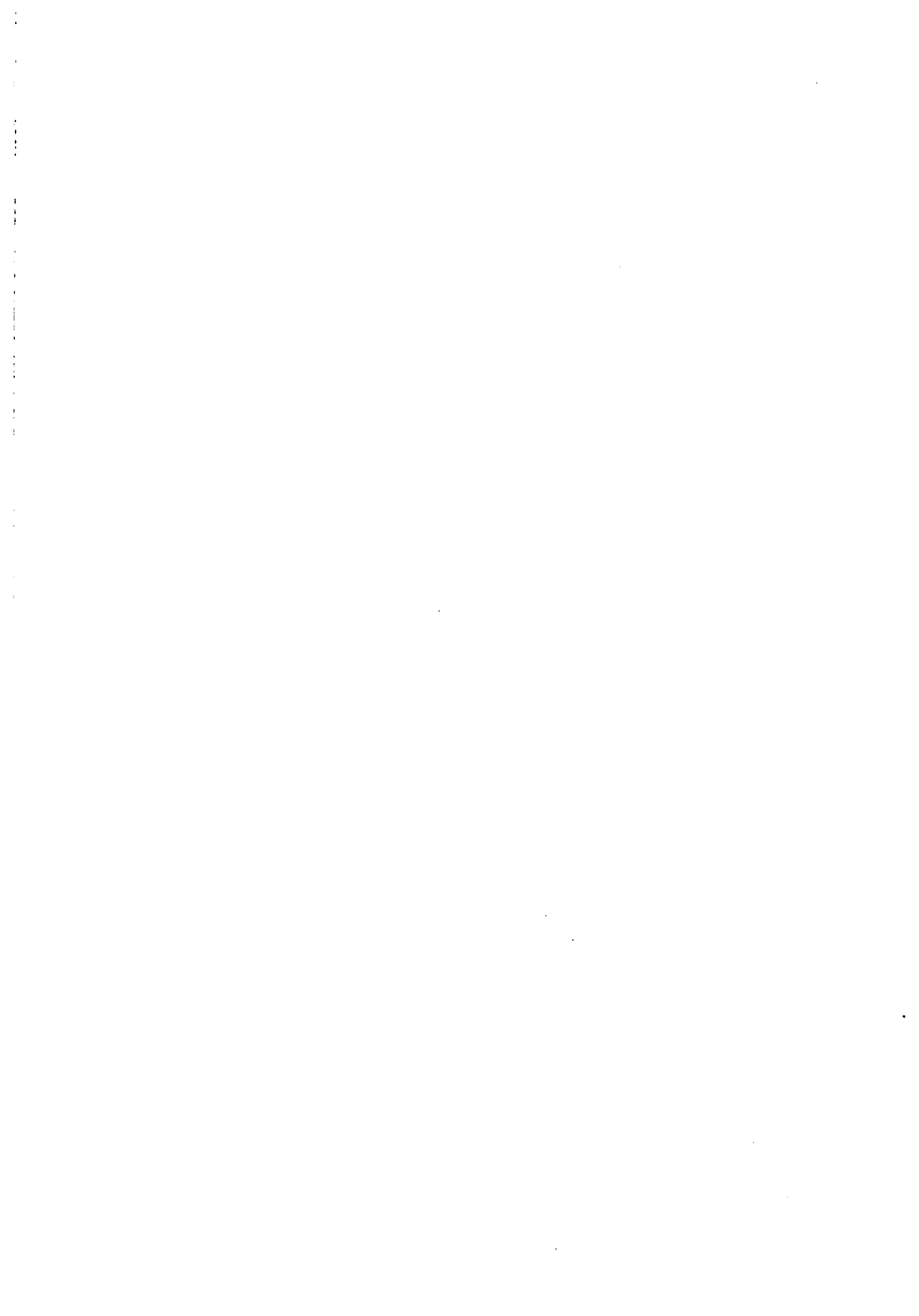
In diesem Zusammenhange möchte man die vier Königsgestalten als jüdische Könige des alten Testaments, als Vorläufer des Rex gloriae ansehen. Selbst bei den 4 sitzenden, sehr verwandten Gestalten in Schwarzrheindorf (Nischen der Unterkirche), welche ohne Nimben sind, ist es nicht

Tafel III.



Hauptchor im St. Patroklus-Dom zu Soest

Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.



begründet, sie als deutsche Könige der Zeit zu erklären, wie E. aus'm Werth tut.[1]) Der zur Rechten, jugendlich unbärtig, wäre dann Salomon.

Hier erhält der Soester tröstliche Gewissheit. In der westlichen Vorhalle sind zwei Löwen in Relief eingehauen, Symbole des Todes.[2]) Und dann muss der Hereintretende an der Säule vorbei, die am Mittelpfeiler der Westempore steht. Darauf St. Patroclus, gepanzert, in voller Figur, mit dem Reichsschild schirmend, das Schwert seitwärts gestreckt, wie Gericht haltend. Der Fuss der Säule tritt zwei Untieren, Drachen und Löwen ähnlich, auf die Leiber. St. Patroclus (jetzt modernisiert) erinnert in der Haltung an italienische Michaelsgestalten. „Und es erhub sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen. Und es ward ausgeworfen der grosse Drache, die alte Schlange, die da heisst Satanas, der die ganze Welt verführet und ward geworfen auf die Erde." (Apocalyps. Joh. 12, 7—11.)[3]) An dieser Stelle, der Grenze der Vorhalle gegen das Schiff, nahm das Recht des öffentlichen Lebens sein Ende. Marktrecht und Gericht, die in der Vorhalle gesprochen wurden, verstummten. Wer vom nördlichen Paradies herkommt, sieht über dem Portal den segnenden Christus eingemeisselt.[4]) Umschrift: Huc age, verte pedem, plebs quaeque fidelis ad aedem Ecclesiae matris, monet hoc pia gracia patris. Als der Chorraum in alter Weise sich über den Boden erhob, so dass man an den hinaufführenden Stufen vorbei in die beiden Krypteneingänge sehen konnte, als das aufgelegte Gold aus der Dunkelheit vorschimmerte, der blaue Grund aber und die Farben im Hintergrunde versanken, als noch enge Lichtschächte in der Mittelschiffoberwand anstatt der weiten, spätgotischen

---

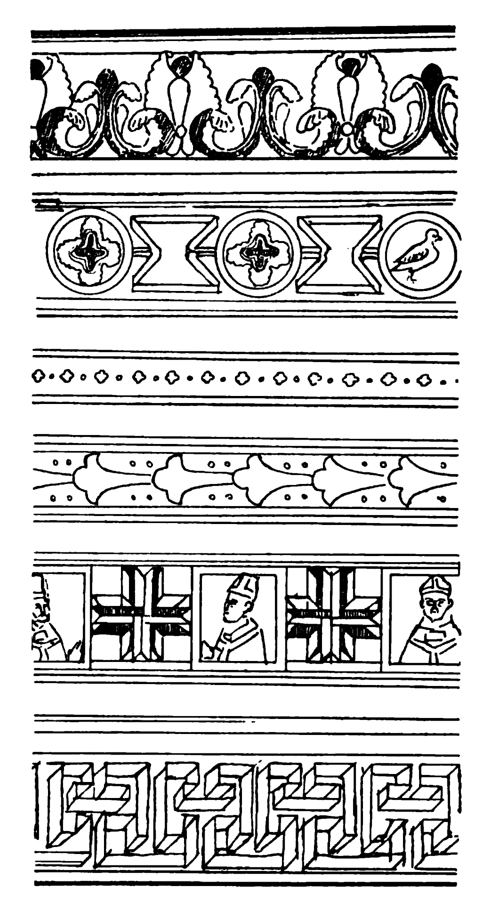
1) E. aus'm Werth Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1880, Taf. XXX, XXXI, S. 13. Ähnliche Kaisergestalten auch in Braunschweig aufgedeckt.

2) Solcher Löwe auf dem Gunhilden-Kreuz in Kopenhagen mit Ecclesia und vita. Beischr.: mors. Abg.: Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894. S. 65. Buchdeckel eines Evangelistars 12. saec. Domschatz, Fritzlar (abgeb. Bickel, Hiersemann Taf. II).

3) Beide Tiere stellen dämonische Gewalten dar, vgl. auch super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem. Ps. 90, 13. Kraus, Gesch. d. chr. K. 1897, 2_1 pag. 366. Das Motiv, an italienischen Skulpturportalen und auch an Einzelsäulen gewöhnlich, geht sicher auch hier darauf zurück, die Form des Kapitells gleichfalls. (Direkte Herübernahmen im 12. Jahrhundert zu Rheda i. W. und Königslutter). Witte (S. 30) erklärt die Tiere als Heidentum und Christentum; sie hätten dem Taufbecken als Untersatz gedient. Der nackte Mensch, der ehemals vor der Säule stand, wäre der Täufling. War doch Christophorus? Er tut es seiner Hypothese zu Liebe, an Stelle der Vorhalle hätte ehemals ein quadratisches Atrium mit Baptisterium gelegen (s. o.).

4) Abgeb. Düsseldorfer Ausstell.-Katalog 1902.

Fenster, nur wenig Licht hereinliessen: es muss ergreifend gewesen sein![1]) Der ikonographische Gedanke wirkt fort in Soest bis ins 14., ja 15. Jahrhundert. Maria ist oberste Helferin; die Patrone vertreten die Anliegen ihrer Stadt. Dem Hörigen, der vom Morgen bis gegen Abend an sein Ackerwerk auf den Hängen des Haarstranggebirgs geht, sind die Mutter Gottes und St. Patroclus die einzigen Trostblicke seines Daseins. Der Turm schützt seine Hütte, spricht ihm über die Felder Mut in seinen Herzensängsten zu. Die Glocke ruft ihn von der Arbeit nach Hause. Der Kaufmann fährt in der Nordsee nach England, in der Ostsee nach Schweden und Russland. Er weiss zuversichtlich, dass ihm der Sturm nichts anhat; denn in seiner Kapelle sieht er den hl. Nicolaus abgebildet, wie er guten, ohne Schuld ins Unglück gekommenen Menschen hilft. Der Patrocliturm, zu Ehren des Stadtpatrons, dem weiten Land Wahrzeichen, in der Vorhalle Gerichtsstätte, im Geschoss darüber Rüstkammer, zu oberst Luginsland: an ihm hängt alles. Die Glocke (saec. 13) schlägt: O cives rite cum pulsor ad arma venite, Opus Hermanni de Lemgo. Die florentinische Kunst ist nichts ohne Johannes den Täufer, die sienesische ohne Katharina und Bernardo, die venetianische ohne San Marko, die kölnische ohne die drei Könige und die 11000 Jungfrauen. Man begreift die Denkweise und Gemütsstimmung der mittelalterlichen Stadt, wenn man die frommen Gedanken beobachtet, die der Mittelpunkt ihres Lebens sind; und die heiligen Männer und Frauen, die dem Volk besonders am Herzen liegen. Man erfährt das im 12. und 13. saec. vorwiegend in den Wandgemälden, am ein-



Ornamentfriese in St. Patrocli-Apsis.

1) Jetzt verdeckt auch der abscheuliche Altarbau des ausgehenden saec. 19., der Richtung der verlogenen Gothik angehörig, alle Aussicht. Es ist zu traurig. Vergl. auch zu all diesem: Strzygowski, der Dom zu Aachen und seine Entstellung. 1904.

dringlichsten in Volkskirchen, wie Patroclus, Maria zur Höhe und Maria zur Wiese. Es sind einfache Gedanken. Ob tres causas fit pictura: prima quia est laicorum litteratura, secundo ut domus tali decore ornetur, tertio ut priorum vita in memoriam revocetur. Honorius von Autun, († 1145, Gemma animae nach Ztschr. f. chr. K.) Wir werden sehen, der einmal liebgewonnene Gedanke lebt von Geschlecht zu Geschlecht.

Von Einzelheiten ist bemerkenswert: Christus überragt die ihn anbetenden Gestalten um das Doppelte. Er sitzt aufgerichtet auf dem Thron, die Rechte nach griechischer Weise segnend, die Linke hält das geöffnete Buch mit den Worten: Si diligitis me mandata mea servate.[1]) Er ist bärtig, sein Haar gescheitelt, lose herabfallend; um die blauweisse Tunika schlingt sich ein roter Mantel, die blossen Füsse stehen auf mehrstufigem Untersatz. Der Thronsitz mit quadrierten Seitenpfosten, und kreisförmig gebogener, klein gemusterter Rücklehne ist ganz vergoldet. Maria und Johannes, mit ärmellosen, glockenförmigen Übergewändern richten sich, die Hände anbetend erhoben, gegen den Erlöser. Petrus und Paulus, kraushaarig, mit Kreuz und Schlüssel der erste, kahlköpfig, langbärtig der zweite, erscheinen in der gebräuchlichen Aposteltracht: Tunika und umgeschlungener Mantel. Endlich zu äusserst die beiden jugendlichen Protomartyrer in frontaler Haltung; Stephanus in Dalmatika und Alba, Laurentius in Tunika; der an der Schulter genestelte Mantel lose herabfallend. Die vier Gestalten zwischen den Fenstern tragen sich wie Könige der Zeit. Auf den Häuptern haben sie Kronen, Szepter und Reichsäpfel in den Händen; die um den Leib gegürteten Röcke reichen auf die Knöchel; ein Untergewand wird an den Ärmeln sichtbar, der Mantel ist an der rechten Schulter geknüpft und hängt glatt herab, wie in Idensen. Bestickte Schuhe, verzierte Säume, Schmuck der Kronen, endlich die goldenen Nimben geben Glanz und Würde.

3. Wir sehen uns einer geschlossenen Komposition gegenüber. Hier spricht ein altes Gesetz.

Die Apsis übersteht alle Schicksale der Basilika. In ihr sammeln sich, in feierlichem Tempo an den Säulenreihen hinziehend, alle Blicke: sie fordern den höchsten Gegenstand, Abschluss, Erfüllung. Schon in altchristlicher Zeit ist die wichtigste Darstellung in den Katakomben Christus im Kollegium der Apostel.[2]) Es sind Jünglinge im Gespräch beisammen, ein Hauch antiker Lebensstimmung. Beispiele:

---

1) Ev. Joh. Kap. 14, 15: „Liebet ihr mich, so haltet meine Gebote.“ Das 14. Kapitel, Abschiedsreden Jesu, Verheissung des hl. Geistes, steht im Mittelpunkt des Pfingstfestkreises. Die Worte von Vers 6: „ego sum vita etc.“ sind oft dem Buch des in der Apsis thronenden Christus aufgeschrieben; so in Methler.

2) Vgl. Wilpert, die Malereien der Katakomben 1903, Tab. 148, 155, 162, 177, 193.

Katakombe des Hermes (vor 337), der Domitilla, Markus und Marcellinus (4. saec.). S. Aquilino in Mailand [1]). Derselbe Grundcharakter in den ältesten Apsiden-Darstellungen der Basiliken. Sta. Pudenziana [2]) zu Rom (4. Jahrhundert). Hier erscheinen Christus und die Apostel bärtig, die vier Evangelisten in Gestalt ihrer Symbole. Nach dem 5. Jahrhundert wird in den Apsiden der römischen Basilika unter byzantinischer Einwirkung ein neuer Typus vorherrschend: Im Gewölbe steht der bärtige Christus, in frontaler Stellung, ebenso, zu den Seiten aufgereiht, einzelne Heilige; darunter ein Streif mit den 12 Lämmern, Symbolen der Apostel; über dem Christus an der Stirnwand des Triumphbogens ist häufig der Thron mit dem Lamm, umstellt von den sieben Leuchtern, von den Evangelistensymbolen umgeben und von Engeln verehrt. S. S. Cosma und Damiano [3]), S. Prassede [4]), S. Marco zu Rom [5]), S. Cecilia [6]). In S. Paul zu Rom: das Brustbild Christi an Stelle des Thrones auf dem Triumphbogen; die vier Symbole umschweben es. In der Apsis ist Christus zum zweiten Mal, auf dem Sessel thronend, vier Apostel, Petrus und Paulus zu seinen Seiten, beten ihn an, darunter läuft ein kleinerer Streif mit den übrigen Aposteln.[7])

Eine wichtige Änderung vollzieht sich in San Venanzio in Rom; Christus hat wie vorher die oberste Stelle der Apsis inne, darunter aber thront Maria, als Orans, mit Petrus, Paulus und drei statuarischen Heiligengestalten jederseits.[8])

Hier ist das Programm angedeutet, das von der byzantinisch-italienischen Kunst des 11.—12. Jahrhunderts formuliert wird: sie teilt die Apsis in einzelne, scharf gesonderte Zonen. Davon bleibt die oberste dem thronenden Christus vorbehalten; die unteren den Heiligen, Aposteln und Engeln; einzeln nebeneinandergereiht, frontal und repräsentativ, hält sich jede Figur für sich. Aus dem jugendlichen, mit den Aposteln wie mit seines Gleichen zusammensitzenden Christus frühchristlicher Zeit wird der riesenhaft gesteigerte, in das Gewölbe hinausgerückte Salvator mundi. Die Apsis von St. Angelo in Formis [9]) in Unteritalien (2. Hälfte 11. Jahrh.) ist das früheste und wichtigste erhaltene Denkmal, das eine Anschauung von der byzantinischen Kompositionsweise gibt: Oben in der Halbkuppel der auf dem Throne sitzende Christus, von der Glorie eingefasst, von den symbolischen Tieren umgeben, unten in statuarischer Stellung die drei Erz-

1) Garrucci, Storia dell' arte christiana, Prato. Vol. IV, 1877.

2) Abb. Garrucci tav. 208.

3) Abb. Garrucci Vol. IV tav. 253; Venturi Storia dell' arte Italiana Bd. 2, S. 227.

4) Garrucci tav. 286; Venturi Bd. 2, Fig. 192.

5) Venturi, Fig. 2 u. 4.

6) Venturi, Bd. 2. Fig. 193.

7) Garrucci, Taf. 237. Christus zweimal auch in San Michele Ravenna, vol. II tav. 267 Venturi, Fig. 189. Jugendlich in der Apsis; bärtig auf dem Thron am Triumphbogen.

8) Venturi, Bd. 2, Fig. 186.

9) Abb. Salazaro Studi sui monumenti dell' Italia meridionale, I 48 — Gazette des beaux arts 1896, p. II, 148.

engel, je ein Heiliger an den Seiten. Derselbe Gedanke, auf Maria angewendet, in der Apsis der S. Maria della Libera bei Sessa: in der oberen Zone die thronende Maria von zwei Engeln verehrt; darunter reihen sich die zwölf Apostel.

Ein Seitenzweig blüht in den Mosaiken Siziliens weiter. Die oberste Zone füllt das Brustbild Christi, die zweite Maria als Orante mit den Erzengeln, alle statuarisch-repräsentativ, die unterste dritte zeigt aufgereihte Heilige. Das ist im wesentlichen die Entwicklung des malerischen Schmuckes der Apsis in Italien, seit dem 15. Jahrhundert unter dem Einflusse östlicher Kunst. Die Nebenrichtung, die sich (in St. Vitale) in Ravenna ausgebildet zeigt: Der jugendliche Christus auf der Erdkugel, als Lehrer der Welt, mit einzelstehenden Heiligen, ist für die Zukunft ohne Nachwirkung.[1])

Darnach richten wir den Blick über die Alpen zurück. Wir müssen im Verlaufe öfters weit ausgreifen, über Länder, ja über Meere weg um den Quellen nachzugehen, welche alle in Soest zu einer neuen Kultur zusammenfliessen. Uns der Stadtgrenze wieder nähernd, ziehen wir gleichsam mit den künstlerischen Gedanken den Weg heimwärts. Denn der Hauch von vielem Guten, Nützlichen wehet über die Welt oft Jahrhunderte hinweg, ehe man seinen Einfluss spüret (Goethe).

Vor Beginn der romanischen Periode ist hier keine Apsis-Ausmalung erhalten. Wir hören von solchen: Basilika zu Petershausen, St. Georg zu Reichenau, Alter Dom St. Peter zu Köln; aus karolingischer Zeit noch: Apsis von Gorze bei Metz (durch Alkuin), Basilika auf dem Petersberg bei Fulda (durch Rhaban).[2]) Die frühesten erhaltenen Werke fallen in den Ausgang des 11. Jahrhunderts; in eine Zeit, die schon den stärksten Zufluss an byzantinischen Elementen erleidet. Zwar wird der Cyklus in der Apsis der Peter-Pauls-Basilika zu Niederzell auf Reichenau,[3]) der im Jahre 1900 entdeckt wurde, von seinen Herausgebern, Kuenstle und Beyerle in die Mitte des 11. Jahrhunderts (um 1050) gesetzt. Die Bedeutung wäre dann ja eminent. Die Anlage zerlegt sich in drei Zonen; in der obersten: Christus, bärtig, auf dem Regenbogen thronend, umfasst von der Glorie, von den Evangelistensymbolen umgeben; die Apostelfürsten in Anbetung, Cherubim an den Seiten; die untere Zone gliedert sich in zwei horizontale Streifen; hier sind die Apostel und Propheten unter Arkaden sitzend dargestellt. Die Gesetzmässigkeit des Ganzen und Einzelnen, die Anordnung

---

1) Garrucci vol. IV, Taf. 258; auch in S. Theodoro, Rom vol. IV, 252.

2) Vgl. Kraus, Gesch. Bd. II, 22.

3) Künstle und Beyerle, die Wandgemälde der Peter- und Paulsbasilika in Niederzell auf Reichenau. 1902. Abgeb. auch in 2 Farbentafeln bei Borrmann, mittelalterliche Wandmalereien (abgeschlossen 1904).

unter Arkaden, es ist der Abdruck einer ausgeschriebenen Hand. Kraus hat denn auch in seiner letzten Publikation Fresken von Goldbach (1902), Zweifel ausgesprochen: ob der Cyklus um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sei. Angesichts der Maltätigkeit der Reichenau, wo um 1000 der ottonische Stil in Blüte war, im Hinblick besonders auf die monumentalen Werke: St. Georg zu Oberzell (985—997), Goldbach am Bodensee (um 1000), Burgfelden auf der schwäbischen Alp (1050—1070) schiebt er die Entstehung der Niederzeller Malerei um 100 Jahre vor (wahrscheinlich 1164, wo Friedrich I. Schutzherr der Kirche wird). Damit rücken die ersten Cyklen an die Wende von saec. 11 zu saec. 12. Es entfaltet sich dann aber eine ununterbrochene Reihe. St. Patrocli-Apsis steht im Höhepunkt. Die 1899—1900 aufgedeckte Ausmalung der Klemenskirche zu Bunzlau in Böhmen [1]) fällt in den Ausgang des 11. Jahrhunderts. Die Fensterzone zeigt die 12 Apostel; jedesmal 4 zusammen; sie stehn starr, byzantinische Einwirkung wird durch die weiblichen Einzelgestalten an der Südwand des Schiffes evident. Bedeutender ist die Apsis der ehem. Burgkapelle zu Znaim in Mähren [2]) (restauriert 1892). Die Apsis lehnt sich an den kreisrunden Raum. Christus in der Halbkuppel, von der Glorie umrahmt, Petrus und Paulus seitwärts, am Triumphbogen 16 Propheten; 4 Evangelisten darüber; die Zone unter dem Fenster ziehen Heilige hin; unter Arkaden aufgereiht, die sich im Hauptraum fortsetzen (entst. unter Herzog Luitpold 1100—1112; dat. 1106 und 1111). Um 1140 entsteht die Ausmalung der Apsis in der Klosterkirche Knechtsteden [3]) (bei Köln); oben Christus in der Mandorla, auf dem Regenbogen, Evangelistensymbole, Petrus, Paulus seitlich, unten 11 Apostel, je 3 (4) zwischen den Fenstern zusammengedrängt, zu einer Gruppe. In die Mitte des 12. Jahrhunderts führen die Apsiden der Stiftskirchen von Gernrode am Harz; [4]) und Königslutter [5]), hier halten 4 mächtige Heilige in der Fensterzone, unseren

---

1) Topographie der Kunstdenkmäler Böhmens, Kreis Karolinenthal, 1903. Farbentafeln. Taf. IV ff.

2) Abgeb. August Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes, 4 Bde. Wien 1904. Bd. I, S. 192. Fig. 283—285. Dort weitere Literatur: Notizblatt der histor. Section der mährisch-schlesischen Gesellschaft 1866, Nr. 4, 5.

3) Abgeb. farbig bei Clemen, die roman. Wandmalereien der Rheinlande. Düsseldorf, Schwann 1905.

4) Zeitschr. für Bauwesen (1888) Jahrgg. 38. pag. 179. Abb. Büttner Pfänner zu Thal, Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler. Leipzig 1892. Innenansicht bei Bezold-Dehio.

5) Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig, 1896, Bd. I. Taf. XXI: Wiehe, die Ausmalung der Stiftskirche zu Königslutter, Braunschweig 1894. Zur Baugeschichte: E. M. Eichwede. Diss. Hannover 1904; zur Baugeschichte des Kaiserlichen Stiftes Königslutter.

Königsgestalten vergleichbar, dem Rex gloriae und den Apostelfürsten die Stange. Um die Mitte des Jahrhunderts drängt sich dann eine Gruppe von reicheren Systemen zusammen. Sie geben sich noch williger byzantinischen Einflüssen hin. Klein-Komburg in Schwaben (bei Hall); daneben dann sicherlich St. Peter und Paul in Niederzell; die Apsiden der Oberkirche zu Schwarzrheindorf[2]) (1156) und des Chores der Stiftskirche St. Gereon zu Köln[1]) (erb. 1151--65). Beidemal sitzt Christus von der Glorie umfasst auf goldenem Thron, die Füsse auf dem Untersatz; seitwärts stehende Heilige, Petrus und Paulus; in St. Gereon tritt die Deësis hinzu. Die untere Zone in Schwarzrheindorf fensterlos, mit 10 an einander gereihten Heiligen und dem Erzengel Michael in der Mitte, als Brustbild[3]). In St. Gereon verteilen sich die einzelnen Heiligen zwischen die Fenster, die Laibungen sind dort, ähnlich wie in St. Patroclus, bemalt. Eine grosse Ähnlichkeit ist auch die Ausschmückung des Mittelfensters. Im Scheitel das Brustbild der Maria mit dem Kind in Medaillonrahmen. Darunter je ein Engel in feierlicher Haltung. Verwandt diesen rheinischen und niederdeutschen Beispielen sind die Apsismalereien der dänischen Kirchen zu Hagested, Slaglille und Taars.[4]) In Hagested der auf dem Throne sitzende Christus mit der Deësis.

Die frappierende Übereinstimmung der Werke der entferntesten Gegenden[5]) im Ikonographischen und gleichfalls, wie sich ergibt, im Stilistischen entspringt einer allgemeinen byzantinischen Strömung. Die Einwirkungen aber, wie sie im Chor von St. Gereon, in Hagested, besonders in unserer Apsis offenbar werden, gehen über Anlehnungen an Kleinkunst (Elfenbein, Goldschmelz, Stoffe) heraus. Diese Maler haben byzantinische Apsismosaiken gesehn.[6])

Unmittelbare Herübernahmen[6]) aus dem Typenschatz der byzantinischen Kunst im Einzelnen sind: der Typus des bärtigen Christus mit dem langen,

1) Aufnahme der Messbildanstalt, 1900. Die Malereien sind ganz modernisiert Clemen, Details. Farbentafeln.

2) Abb. Aus'm Werth a. a. O. Clemen, die romanischen Wandmalereien der Rheinlande.

3) Das erinnert an S. Maria della Libera bei Sessa, wo der Erzengel unten inmitten der Apostel. Salazaro, Studi sui monumenti a. a. O.

4) Farb. Abb. Magnus Petersen, Bescrivelse og Afbildinger af Kalkmalerier i Danske Kirker, Kopenhagen 1895. Taf. VII, XI.

5) Vergl. auch Frankreich. Die Farbentafeln bei Gélis Didot et Laffillée, La peinture décorative en France du XI. au XVI. siècle, Tome I: St. Savin (Vienne) um 1100; St. Jean zu Poitiers; Montoire (Loire et Cher) 1120. (Christus in der Mandorla, darunter statuarische Engelgestalten; oben Maria als Orante u. a.). Hier greift die Komposition auch auf die Portale über (Arles, S. Denis, Chartres).

6) Vergl. die Bemerkungen bei Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Stud. zur deutsch. Kunstgeschichte. Strassburg 1897. S. 211. D: Er-

gescheitelten Haar; die Form des Thronsessels, dessen Seitenpfosten mit Quadraten [Edelsteinimitation] geziert sind, dessen Rücklehne, in kleinen Flächen gemustert, kreisförmig gebogen und am Rand mit runden Knöpfen besetzt ist; das aufgelegte Kissen und der vorhangende, bestickte Teppich;[1]) die Deësis, die dem jüngsten Gericht entstammt, wo Maria und Johannes beim Weltenrichter Fürbitte einlegen, wie zu Torcello, breitet sich erst mit dem 12. Jahrhundert in Deutschland aus.[2]) Die Maria des Mittelfensters mit dem übergezogenen Mantel, darunter das Kopftuch, das byzantinisch-segnende Kind mit der Rolle;[3]) am unzweideutigsten aber geben die Engelgestalten in der Laibung des Mittelfensters ihre Herkunft zu erkennen: sie sind gekleidet in ein goldgesäumtes Untergewand, das bis an die Knöchel reicht, und darüber tragen sie ein kürzeres, gleichfalls gesäumtes Übergewand; über der Schulter liegt ein breiter, bandartiger Kragen; vorn hängt ein breiter Bandstreif lose herab; nach hinten ist ein ebensolcher herniederfallend zu denken; bei dem Engel zur Rechten kommt er an der Seite wieder hervor, zieht quer über den Leib und fällt über den gehobenen Unterarm freiendig herab.[3]) Diese Tracht findet sich in Deutschland nur, wo direkte Entlehnuugen aus Byzanz oder Italien in Frage kommen (Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (1159—1175).[4]) Dazu treten allgemeine Momente, die lebafte Verwendung des Goldes, welches an einzelnen Stellen auf den erhabenen Verputz aufgetragen war, an anderen sogar, aus den gefundenen Nägeln zu schliessen, in dünnen Plättchen aus Goldblech aufgelegt war; wie in den Nimben der Kaiser und Christi. Ja, der Soester hat den Eindruck griechischer Apsiden gehabt, als er auf dem Kreuzzug

---

gebnisse der ikonographischen Charakteristik. Für die Beurteilung der Beeinflussung der deutschen Kunst durch die byzantinische Ikonographie grundlegend.

1) Vergl. u. a. Apsis St. Angelo in Formis a. a. O., Venedig, S. Marco. Venturi, Storia dell' arte Italiana Bd. II Abb. 298. Mosaik des thronenden Christus in der Mar torana zu Palermo, Kondakoff, Histoire de l'art byzantin. Abb. 19. Venturi, a. a. O. II, 288.

2) Abb. Kraus, Gesch. d. chr. K. 1897. Bd. II, Abb. 44. S. 93; Bd. I 1896, S. 459. Wandgemälde nach Prokrowsky. Über die Entstehung der Deësis in Byzanz: Kondakoff, Geschichte des byzantinischen Emails S. 272. Über ihr Aufkommen in Deutschland Weber, die Wandgemälde zu Burgfelden, a. a. O. S. 58.

3) Das Motiv, der byzantinischen Königstracht entlehnt, veigl. der hl. Nicolaus krönt den König Roger, Schulz, Denkmäler der Kunst in Unteritalien Taf. V. Kondakoff, L'art byzantin S. 35. Mosaik der Martorana zu Palermo. Venturi a. a. O. II. 288. Die Tracht der Engel zu Torcello, Kraus, Gesch. Bd. 2, 93. Cefalù, ibd. S. 98; Apsis von St. Angelo a. a. O.: Mosaik der Capella Palatina Abb. Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei Bd. I. Abb. 98.

4) Abb. Herrad v. Landsberg. Hortus deliciarum, ed. Straub, Strassburg 1901, Taf. I. Auch goldene Pforte zu Freiberg.

(von 1147?) oder der Pilgerfahrt über die Alpen kam. Er tritt ihm wieder vor die Seele.

Die allgemeine Anordnung begegnet oftmals: Christus oben thronend, Maria unter ihm. Die Majestas Domini mit der Deësis, die Apostelfürsten, die beiden Protomartyrn: ein von Jahrhunderten geheiligtes Motiv. Maria und die Heiligenscharen, die ja sonst die zweite Zone erfüllen, schiebt der Maler aus Raumgründen in die Fensterlaibungen. Es gilt im frühen Mittelalter, dass die künstlerisch ausgezeichnetsten Leistungen entstehen, wo der Künstler sich an die ikonographische Tradition hält. Es bleibt ihm aber Freiheit genug; völlige Kongruenz ist nirgends sichtbar.[1]) Die Motive gehen von Hand zu Hand und werden aus Laune, oder wie in Soest, den örtlichen Bedürfnissen gemäss, verändert. Der tiefe Sinn bleibt. In der Legendenüberlieferung ist dies noch lehrreicher.

Eigene Gedanken sind dann auch die 4 Königsgestalten. Die reiche Architektur ist auffällig: unten Fusssockel, oben eine auf Säulen sitzende Zwergarchitektur. Die Sockel sind rechteckige Bänke, vorn in einem Halbbogen ausgeschnitten, hinterwärts mit parallelen Fluchtlinien ansteigend. Die Architekturbekrönung wird gebildet aus einem Mittelbau, mit Giebel oder Kuppeldach, und zwei Flankentürmen; diese sind rund, quadratisch oder sechseckig, mit Kuppeln oder Pyramiden gedeckt. Gegenüber den bescheidenen Bodenstellungen in Goldbach und Niederzell, die in den Minituren Analogieen haben, wirken sie fremdartig. Die reichen Aufsätze der Regensburger und einiger niederdeutscher Handschriften (Fraternitätsbuch aus Corvey, Münster, Staatsarchiv; Bibel des Domgymnasiums Halberstadt Nr. 1) entsprechen mit ihren Dach- und Zinnenformen, besonders mit der Quaderstrichelung den heimischen Baugewohnheiten mehr; so auch das Stadttor von Kapernaum und die Städte in Idensen. Auch hierin kann man in St. Patroclus ein stärkeres Herübergreifen der byzantinischen Kunst sehen; dieser sind Häufungen von Kuppeln etc. eigentümlich. Mit den Elfenbeinen kommt das Motiv vor allem nach dem Norden. In St. Patrocli könnte man überhaupt an die Herübernahme aus der Plastik denken. St. Denis und Chartres erstanden damals vor aller Augen. In Chartres ist eine (zerstörte) Malerei mit Heiligen unter Baldachinarkaden; auch in St. Martin de Laval

---

1) Erwiesen durch Strzygowskys Ikonographie der Taufe Christi (München 1885) und Haseloffs Untersuchungen. Auch bei Vöge (Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, Strassburg 1894) findet sich ausgeführt, dass der tüchtigste Meister des Chartreser Portals (Hauptmeister) strenger die überlieferten, ikonographischen Regeln befolgt, als die übrigen.

2) Wahrscheinlicher ist, dass, so wie das ikonographische Programm, auch das Baldachinmotiv zuerst in der Malerei entwickelt war.

(Mitte 12. Jahrhunders). In Frankreich ist eine wechselseitige Beziehung zwischen Plastik und Malerei deutlicher zu gewahren. (Hundert Jahre später direkte Herübernahme des Motivs in Paderborn und Münster.)

Das Antependium aus dem Stift St. Walpurgis.

Das Antependium aus dem Stift St. Walpurgis mit dem thronenden Christus in der Mitte, St. Walpurgis, Maria links: Johannes dem Täufer und Augustinus rechts, ist von Heereman ausführlich besprochen und in einer Farbentafel abgebildet worden.[1]) Wir können hier weiter nichts hinzufügen. Heereman und Janitschek (161) setzen es nach 1166 an, wo das Stift geweiht worden war. Der Düsseldorfer Ausstellungskatalog 1904 denkt an den Anfang des 13. Jahrhunderts. Wir schliessen es den St. Patroclimalereien an und rechnen es zum hochromanischen Stil.[2]) Denn den Idenser und St. Patroclifresken gehört es seiner Gesinnung nach an; trotz der fühlbaren Vorahnungen einer anderen Zeit. Die Fresken des Marienchörchens von St. Patroclus (um 1200), der Hohnekirche (1200—1220), das Altarbild in Berlin (Kreuzigung 1200—30) stellen den Umschwung zum spätromanischen Stil vor Augen, voll entfaltet ist er in den Fresken zu Methler, der Nicolaikapelle zu Soest, der Marienkirche zu Lippstadt, des Marienchörchens, der Hohnekirche u. a., am Rhein zumal in der Taufkapelle und dem Dekagon von St. Gereon, Maria Lyskirchen u. a., in Sachsen in Goslar, Halberstadt, Liebfrauenkirche, Braunschweig, Dom u. a. in Sachsen tritt auch in der Buchmalerei um 1200 nach Darstellung Haseloffs ein Umschlag ein.

Wir haben eine rechteckige Tafel aus Eichenholz, hoch 0,99 m, breit 1,95 m, so dass die Breite das Zweifache der Höhe ist; die Tafel ist wohl eine Hand breit dick. Ein etwa eine Handspanne breiter Rahmen umzieht als glatte, innen abgeschrägte Leiste die Fläche. Auf ihm sind 16 Rundkreise

1) Clemens Heereman von Zuydtwyck, Die älteste Tafelmalerei Westfalens, Münster 1882. Abbildungen auch bei Kraus, Gesch. d. chr. Kunst 1897, Bd. 2, 1 pag. 250; bei Franz, Gesch. d. christl. Malerei, Seemanns Bilder zur Kunstgeschichte a. a. O., Lichtdruck in der Publikation der Gemälde der Düsseldorfer Ausstellung 1904 (von Paul Clemen und Ed. Firmenich-Richartz), Photographie bei Bruckmann.

2) Dieser Begriff mag ruhig bestehen bleiben, die Einteilungen früh-, hoch-, spätmittelalterlich, die man neuerdings substituieren will, würden Verwirrung anrichten. Man soll ruhig romanisch und gotisch sagen; wie früher auch. Man ist sich selbstverständlich des wirklichen Inhalts der Stilbegriffe dabei bewusst. Nun will man sogar für die Plastik andere Einteilungssysteme finden,. wie für die Baukunst und für die Malerei. Während alle drei innig, unlösbar zusammengehn.

Tafel IV.



Altarvorsatz aus St. Walpurgis
(Münster)

Photogr. Bruckmann.

flach konkav eingetieft. Das Bild ist durch blaue Streifen dreigeteilt, in der Mitte sitzt der segnende Christus auf dem Regenbogen, von einem Vierpass umrahmt, dessen Zwickel die 4 Evangelistensymbole ausfüllen.[1]) Die Seitenflächen sind durch eine Säulenarkade jede in 2 Felder zerlegt. Links steht Walpurgis mit Buch, die Rechte wie anbetend erhoben. Maria, daneben, Johannes dieser gegenüber, im rechten Feld, beide den Salvator zwischen sich nehmend, in der Art der Deësis; abweichend jedoch von der byzantinischen Regel: die 7 Tauben des hl. Geistes, welche Maria hält; sie sitzen in Scheiben, von denen 6 sich radial um die siebente ordnen; Johannes hält die Scheibe mit dem Agnus Dei, endlich rechts Augustin als Bischof. In den 16 Rundfeldern waren die 4 grossen und 12 kleinen Propheten gemalt; sie sind (bis auf die an der oberen Leiste zu äusserst)[2]) verschwunden. Der Hauptgedanke ist der, wie in St. Patrocli-Apsis in der obersten Zone. Sogar die 7 Tauben dort auf dem Triumphbogen finden sich hier in der Hand Marias wieder. Walpurgis, die Patronin des Stifts, Augustin als Lehrer sind Fürbitter.

2. Das erspart uns viel. Das Schicksal der Absidalausschmückung wiederholt sich. Die altchristlichen Sarkophage, welche als Märtyrergräber die Altarmensa tragen, sind im letzten Sinne durch ein gleiches System gegliedert. Dort sitzt in der Mitte der jugendliche Christus, neben ihm stehen seine Jünger unter Arkaden; oder in der Mitte ist ein Medaillon, wo die römische Antike das Portrait des Gestorbenen anbrachte, darin jetzt das Lamm erscheint; auch symbolisch der Name Christi.

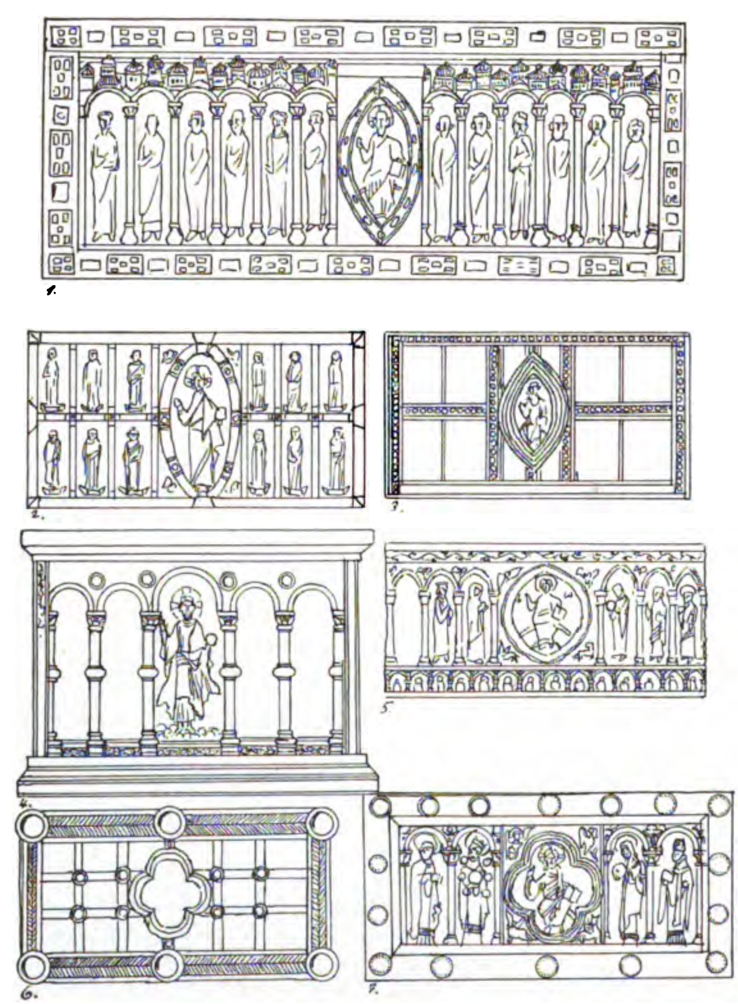
Die Schaar der Altarvorsätze tritt mit dem romanischen Stil auf, ebenso so unvermittelt und plötzlich wie die Reihe aufgezählter Apsidenkompositionen; sie haben vorwiegend in der Mitte, den in der Mandorla oder im Vierpass thronenden Salvator; links und rechts unter Arkaden geordnet Apostel oder Heilige. Doch sind wesentliche Unterschiede von der Sarkophagdekoration: Die strenge, gesetzmässige Bildung der Arkaden sammt der Einordnung der meist frontal gestellten Gestalten. Die Erzählung, welche im altchristlichen Sarkophagrelief andeutend blieb (Bassussarkophag) nimmt in der byzantinischen Kunst erst eigentlich einen epischen Charakter an. Hierzu werden kleine Felder zusammengesetzt (siehe den Paliotto aus Elfenbeintäfelchen in Salerno (Domschatz).[3]) Der antike Sarkophag hatte nun noch immer Tempelform: ein Dach wird von Säulenarkaden, die der Wand vorgeblendet werden, getragen; somit eine kontinuir-

1) Das Buch Christi mit den Worten: Ego sum panis vivus qui de celo descendi.

2) Isaias: vidi dominum sedentem super solium (Cap. VI, 1).

3) Abb. Kraus, Gesch. d. chr. K. Bd. 2, S. 41. Das Gleiche ist ja auch an den Türen der Fall: Rom, Sta Sabina; Verona; Hildesheim; Augsburg; Maria im Capitol-Cöln; Pisa, Bonanustür.

lich fortlaufende Reihe von Gliedern. Nun aber wächst das obere Dach, mit den Seitensäulen und diese mit dem Sockelgesims zusammen zu einem, das Ganze umgrenzenden Rahmen. Dieser Rahmen, immer mehr anwachsend, setzt die Innenfläche scharf von der Umgebung ab; er gibt ihr architektonischen Halt. Schroff stehn Figur und Gerüst gegeneinander.



Romanische Antependien.

1. Burgos, Museo Provinzial (Holz, metallbekleidet). 2. Comburg bei Hall (ebenso). 3. Città di Castello (getriebenes Relief über Holzkern). 4. Goldene Altartafel aus Basel; Musée Cluny. 5. Helmstaedt (Leinwandstickerei). 6. Kopenhagen, Nationalmuseum (Holz, geschnitzt und bemalt). 7. Antependium aus Walpurgis in Soest.

Der tiefgreifendste Unterschied liegt im Gebrauch verschiedener Materiale. Der antik-christliche Sinn hält sich an Marmor und Stein. Das genügt der byzantinisch-mittelalterlichen Kunst nicht. (Steinaltäre nur in St. Denis 12. Jahrhundert und Maestricht 13. Jahrhundert.) Der Gegenstand soll

materialen Wert haben. Gold ehrt Gott am meisten. Die goldgetriebene, mit Email belegte Pala d'oro im Domschatz zu Venedig gibt einen Begriff für das viele Zerstörte. Die Mehrzahl der Antependien ist mit Metallplatten und Emailtafeln belegt, welche auf einen Holzkern aufgenagelt werden. Die figürlichen Darstellungen sind getrieben. Antependium im Museum zu Torcello, im Dom zu Caorle[1]: Riesentafel mit Christus, 12 Aposteln unter Baldachinarchitektur im Museo Provinzial zu Burgos (aus Silos)[2]), Aachen, Goldene Altartafel[3]); Paliotto in Città di Castello; Goldene Altartafel[4]) des Münsters zu Basel im Musée Cluny, Altartisch in S. Ambrogio zu Mailand, silbergetriebene Pala im Dom zu Cividale (1185), Email geschmückt. Ganz mit Email ausgelegt: Antependium aus St. Ursula im Kunstgewerbemuseum Köln[5]). Wo das kostbare Material nicht zur Hand ist, ahmt man es nach. Hierfür sind die dänischen Holzaltarvorsätze (Nationalmuseum zu Kopenhagen), welche geschnitzt und bemalt sind, merkwürdige Beispiele. Unser Antependium lehrt das auch; der Rahmen ist mit Ornamenten bemalt; Palmettenband auf der Schrägleiste, lappiges Blattmotiv zwischen den Rundkreisen. Die Farbe dieser Ornamente ist blau, hell abgetönt; der Blattrand mit starkem, weissem Kontur umzogen; es ist zweifellos, dass sie der Emailkunst entlehnt sind.[6]) Die konkav eingetieften Rundkreise, mit den Propheten, welche die Ornamente unterbrechen, sind auch nicht für Holz ohne weiteres erfundene Formen; sie erinnern an eingetriebene Metallbuckel. Rundmedaillons aus Email in Metall gefasst (Propheten oder Evangelisten) sind dem Rahmen der Pala d'oro aufgelötet; auf dem Reliquiar zu Capua, auf Einfassungen der Buchdeckel (Venedig, Domschatz; Vercelli). Es ist in Italien verbreitet; womöglich liegt hier eine Erweiterung der antiken Rundgemme vor, welche Buchdeckeln und Vorsätzen aufgelegt wurde. Die am Rand der Flachmedaillons eingepunzte Punktierlinie verrät, dass dem Soester ein Vorbild in Metall im Sinn lag. Das gilt auch von der Säulenarchitektur. Kapitelle und Basen sind Palmettenblätter, blau abgetönt, weiss konturiert. Die Säulen sind senkrecht in verschiedenfarbige Streifen geteilt; eine scharfe, weisse Schlängellinie läuft von oben nach unten; man erinnert sich der rheinischen Reliquiare in Kupferschmelz; die blauen Teilungsstreifen, auch die rote und grüne Arckitektur möchten sich so erklären lassen.

---

1) Abgeb. Polpeo Molmenti, Storia die Venezia, Bergamo, 1905, Bd. I.

2) Abgeb. Detail: Rohault Le Fleury, La Messe Bd. 7, 1899. 677.

3) Beissel, Münsterschatz v. Aachen 1904, Taf. IV.

4) Abb. Kraus, Gesch. d. chr. K. Bd. 2, pag. 211.

5) v. Falke, deutsche Schmelzarbeiten. A. a. O. Bd. I, p. 39.

6) Vgl. von Falke Farbentafel V, VII, XVIII, u. a.

3. Der Stil der Figuren stimmt mit dem der Patroklusfresken, so weit hier ein Blick durch die Restaurierung durchdringt, im allgemeinen überein. Der Kopftyp der Frauen, an dem regelmässig ovalen Untergesicht, den schmalen Nasen und der Augenbildung vorzüglich erkennbar, erinnert auch an Idensen; hier ist auch der schlanke emporgestreckte Leib mit den schmalen Schultern, dem vorgebeugten langen Halse, die durchgehende Einstellung ins Halbprofil, die schematisch gehobenen Arme. Die Gewandung der Walburgis: weisses Kleid, blau schattiert, bis auf die Füsse fallend, unten streifgeziert, ein mattroter Mantel, auf der Brust mit einem Monile befestigt, fällt in graden Zügen, nur von den emporgenommenen Armen aufgehalten, herabwärts. Die Schlichtheit wurde in Idensen schon bemerkt Die ernste, harte Zeichnung ebenfalls; die Grundstimmung ist unverändert. Dagegen fällt der kurze Zickzack auf, in den die Säume überspringen (freiendig fallende Zipfel, vor allem das Mantelstück, das bei Christus von der Schulter hängt, das zwischen den Knien niederlaufende Ende. In St. Patrocli gleichfalls gilt, dass neben den gross gesonnenen Königsgestalten, den unvergesslich niedergehenden Mantelzügen, kleingezackte Motive in den Typen des Christus, der Deësis, der Maria im Fensterscheitel und der Engel lebendig sind, also in den der byzantinischen Kunst entlehnten Typen. Im Antependium ist diese Beeinflussung von der byzantinischen Formgebung evident. Die Gruppe Maria-Johannes erinnert an die Deësis; das bestätigt das ärmellose Übergewand. Nehmen wir den Kopf Johannis heraus: ein länglich ovales Gesicht von dichtem, krausem, kastanienbraunem Haar umrahmt, die lange, gradrückige Nase, mit umbiegender, ein wenig hakenförmiger Kuppe, der Stirnansatz dreieckig eingekerbt, von ihm aufsteigend in flachen Segmentbögen die scharfen Brauen, darunter das schmale mandelförmige Auge. Das Fleisch ist gelbbräunlich mit sorgfältig verschmolzenen grünlichen Schatten, und weissen Lichtern. Um die Augen ziehen dunkle Ringe. Das gilt von allen; bei den Frauen tritt hinzu, dass auf der Wange rote Flecke sitzen. Und so weicht auch im übrigen die Technik von dem in den Wandgemälden Wahrgenommenen ab. Nicht dass der Grundcharakter verschieden wäre! Der starke, schwarze Umriss führt hier wie dort das Wort. Die Farben sind dünn auf den Kreidegrund getragen; eine harzige Beimischung aber verleiht ihnen gegenüber den auf den trockenen Verputz aufgesetzten Wasserfarben (al secco) der Wandmalerei eine glänzende, gummiartige Lasur (Kopf und brauner Überwurf Johannis). Auch sind sie nicht so einfach kolorierend wie in den Fresken. Die Innenflächen sind leicht angetönt. Am Rand sind die Farbstriche aber schräg von oben nach unten geführt, in meist parallele Lagen dicht nebeneinander gesetzt, wie Kristalle an-

schiessend. Die weisse Linie, die vielfach den schwarzen Grenzkontur begleitet, verstärkt mit diesen scharfen, blitzartigen Schatten dies gibt einen mehr malerischen Eindruck. Diese technische Raffiniertheit, ebenso wie der zittrig-starre Zickzack, wie einzelne Typen (Deësis, Johannes,) wie das Emailimitierende Ornament des Rahmens, die aus der Treibearbeit entlehnten einwärts vertieften Flachkreise, so führen die mit bunten Architekturen bekrönten Bogenstellungen auf alte ausgereifte Tradition zurück. Die italienisch-byzantinische Kunst gibt zu allem die Anregung. Die einzigen deutschen Tafelmalereien, die man vergleichsweise heranziehen kann, der Reliquienschrein aus Serfaus im Vintschgau, jetzt im Museum zu Innsbruck, dann der andere Soester Altar, die Retabel mit der Kreuzigung in Berlin, greifen noch mehr auf die griechische Tradition zurück. Da sie einer späteren Zeit angehören, und technisch das besprochene Werk weit übertreffen, kommen sie nicht in Betracht. Bei ihrer Besprechung werden manche hierhier gehörige Fragen wieder aufgenommen werden.

---

2. Kapitel.

Der Stil der Werke und das Naturgefühl des 12. Jahrhunderts.

1. Der Stil der Werke. Ihre Stellung innerhalb der engeren und weiteren deutschen Kunst.

1. Die trennenden Kriterien lassen wir zunächst und greifen die angedeuteten, übereinstimmenden Grundzüge der Werke heraus.

Überall sind es langgestreckte Gestalten, in regelmässig wiederkehrenden Verhältnissen; gleichförmige, meist ovale Köpfe, leere, ausdruckslose Gesichtszüge ohne einen Anflug inneren, persönlichen Erlebens; am liebsten stehen sie frontal, alle starr aufgerichtet und regungslos; einzig der Kopf, wo er ins Halbprofil gekehrt ist, beugt sich vorwärts. Die Bewegung ist von getragener Monotonie, die Arme liegen eng an den Leib geschlossen, schematisch bewegt, Oberarm gegen den Unterarm im Winkel gebrochen; die Hand, oft flach vor die Brust gehoben, biegt sich mechanisch — nicht wie in löslichen Gelenken drehbar — gleichsam von einer äusseren Kraft bewegt. Alles verbreitet sich in die Fläche, der Architektur im Bilde fehlen die Fluchtlinien, die Füsse hängen abwärts, schwebend, haltlos, ohne Boden. Kein Abbild raumerfüllter Wirklichkeit, körperhafter Menschen. Die Form begrenzt sich durch den Umriss. Die Linie, starr und grade durchgezogen, zieht zuerst das Auge an sich, und führt es unerbittlich auf der Oberfläche hin, nirgends einen Blick in die Tiefe, in den Raum hinein, vergönnend. Sie bezwingt Haar, Gewand und Körper zum Ornament. Die hellen Farben bedecken den Grund mit einem gleichmässigen Ton, kolorierend, flächenfüllend; der blaue, grünumrandete Untergrund hat gleichen Tiefenwert, wie Gewand und Glieder der Figur. Stofflichkeit, Spiegelung, Modellierung im Licht treten nirgends zu Tage.

2. Das Rätselvolle des Stils verstärkt sich durch die Einmütigkeit seines Auftretens. Wir sehen uns, Erklärung suchend, um. In der vor-

aufgehenden Malerei Westfalens und Nordwestdeutschlands, in der heimischen Tradition, hofft man, Mittel an die Hand zu bekommen, die einen Einblick in den Prozess der Entstehung dieses Stils und damit seiner Wunderlichkeiten zu geben vermöchten.

Die künstlerische Kultur Westfalens ist damals, im 12. Jahrhundert, noch jung; vor 300 Jahren erst war die fränkische Zivilisation hereingekommen. Die Klöster sind ihre Pflegestätten. In der Malerei gilt das Gleiche wie in der Baukunst (Kap. 1). Die ersten Werke, welche auf Fulda lokalisiert werden, sind Abzweigungen der karolingischen Hofkunst; wenngleich irisch-angelsächsischer Zufluss, sowie eine derbere, zeichenmässige Auffassungsweise ihnen eine Sonderstellung gibt; Codex Nr. 562 olim. Theol. 30 der Wiener Hofbibliothek; Liber de laudibus sanctae Crucis. Codex Reginae Christinae 124 der Vaticana.[1]) Jede Abweichung von der altchristlichen Formengebung offenbart Hülflosigkeit. Vergl. den Otfried von Weissenburg in Wien (Hofbibl. Einzug Christi, Kreuzigung). Rhabanus (geb. 776) war, bevor er 822 nach Fulda gekommen war, in Corvey Lehrer gewesen.[2]) Die Malstube wird ähnlich der Fuldaer gearbeitet haben; nur die Namen Theodegar und Anderedus aus dem 10. Jahrhundert sind uns erhalten. Corbie war Mutterstift. Wir sehen die Handschriften des Stiftes Essen einer nordfranzösisch-angelsächsischen Schreibstube entstammen. Evangelienkodex im Münsterschatz (8.—9. Jahrhundert) Missale D_1 der Düsseldorfer Landesbibliothek.[3]) Die Schule von Reims;[4]) (frühe Werke: Utrechtpsalter; Eboevangelier, Stadtbibliothek zu Epernay (816—835); Psalter von Troyes) wirkt noch in später Zeit im Westfälischen. Evangeliar aus Abdinghof, welches 1775 nach Kassel in die Lan-

---

1) Zusammenstellung der Werke und aller Literatur bei Clemen, Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst. Rep. f. Kunstwiss. Bd. XIII, S. 124. I. Die Schreibstube von Fulda. — Publikation des Wiener Codex und Abb. der übrigen Werke bei J. von Schlosser. Eine Fuldaer Miniaturenhandschrift der K. K. Hofbibliothek. Jahrb. der Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, Wien 1892 (XIII) pag. 1.

2) Lübke pag. 9. nach Bucelin hist. univ. ad ann. 1814.

3) Humann, Die Kunstwerke des Münsterschatzes in Essen. 1904, Taf. 3—9. Ders. Zeitschrift des berg. Geschichtsvereins. Bd. XXVII. 1881 (Abb.) Düsseldorfer Ausstell. 1904. Katalog, 2. A. Nr. 501 a, Nr. 505.

4) Springer, die Psalterillustration im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. Leipzig 1880. Abhandlung d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. phil. hist. Klasse. Bd. 8. pag. 187. — Janitschek, Publ. der Trierer Adahs, Trier 1889. pag. 101. Goldschmidt, Rep. f. Kunstw. 1892 (XV) pag. 113. (Der Utrechtspsalter.) Swarzenski, die karol. Malerei und Plastik in Reims, Jahrb. der preuss. Kunstsamml. 1902, pag. 85.

desbibliothek kam (Cod. theol. fol. 60);[1]) der Elfenbeindeckel mit den Brustbildern der Evangelisten ist byzantinische Arbeit des 10. Jahrh.; byzantinische Einwirkung auch im thronenden, bärtigen Christus. Die Gestalten der übrigen Zeichnungen (Frauen am Grabe, Pfingsten, Kruzifix mit unbärtigem, bekleidetem Christus) geben sich in den gedrungenen Körpern, schlaffen Gliedern als verkommene Erben spät-karolingischer Überlieferung. In der Schnörkelung letzte Zuckungen Reimsisch-angelsächsischer Linien.

Unter Bischof Siegbert erblüht in Minden zu Anfang des 11. Jahrhunderts eine Malschule, deren Werke Vöge zusammengestellt hat; vor allem: Berlin kgl. Bibl. Ms. theol. Fol. 2, 92; sie ist ein Ableger der in Köln nachwirkenden reichenauischen Tradition. (Rep. Bd. 16.) Dieser zählen auch andere Handschriften zu. Das Evangeliar des Hillinus in der Kölner Dombibliothek (Bibl. fol. 12; mit Purchard und Chuonrad, den Schreibern; Widmungsblatt, 1 Evangelistenbild) zeigt ja, wie im Übergang zum 11. Jahrh., die Reichenauische Kunst (der Aachener Ottonenkondices) am Rhein nachwirkt. Das Evangeliar im Kölner Priesterseminar (Christus, 4 Propheten, Kanones, Evangelisten) und das Evangeliar aus St. Gereon [2]) (Stuttgart, Landesbibl. Bibl. fol. 21) stellen bereits den Verfall vor Augen. Auch die übrigen Stifter im Lande, die sich um Köln (St. Gereon, Pantaleon) gruppieren, abseits vom grossen Verkehr, sie leben alle bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts in der ottonischen Renaissancekunst. Hierher zählen: Evangelienhandschrift der Hidda aus dem Stift Gerresheim im Bergischen[3]), (Gerresheim, Stiftskirche; 4 Evangelisten, 2 Zierseiten, Kreuzigung). Evangeliar der Äbtissin Hitda des Kanonissenstiftes Meschede bei Arnsberg[4]) (Darmstadt, Grossherzgl. Bibl. Cod. 1640, 2 H. 11. Jahrh. Widmungsblatt, Christus, 14 Szenen aus dem alten Testament); dick aufgetragene Deckfarben, mit grellen Lichtern, dunklen Schatten; Häufung von Kuppeln und Türmen. Evangelienhandschrift im Münsterschatz zu Essen (Humann pag. 379. 1000—1050); im Ornament der Kanonessäulen ist karolingische Überlieferung lebendig; irisch-angelsächsische Art im Initialschmuck. Evangeliar der Theophanu (Humann pag. 241. 1039—56.); die Farben sind roh. Die Lichter unverschmolzen, die Konturen dick. Damals entstand wohl das

---

1) Einfache Band-Ornamentik der Initialen wie im Evangeliar W. 147, Staatsarchiv Köln (2. H. saec. 9). Düss. Ausstell. 1904[2], Nr. 509. (Lamprecht, Initialornamentik Taf. 7, 8.) Abb. Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn. Taf. 68, pag. 107, 108.

2) Ang. f. Kunde deutsch. Vorzeit XXIX (1872) Abb. b. Lamprecht a. a. O. Nr. 67. Janitschek pag. 85. Düsseldorfer Ausstell. 1904 Nr. 524.

3) Düsseld. Ausstell. 1904. Nr. 517.

4) Janitschek, pag. 91. Düss. Ausstell. Nr. 521 c.

Evangeliar aus Freckenhorst im Staatsarchiv zu Münster[1]) (Salvator, 4 Evangelisten, 4 Initialen, Kanones,) schwammig in den Formen, lax die Linie, dick im Strich, ungebrochene Farben; die karolingisch-ottonische Art ist hier ganz verwahrlost. Sie hat noch später, bis ins 12. Jahrhundert in dieser Gegend nachgelebt. Vita Sancti Luidgeri kgl. Bibliothek Berlin (Ms. theol. lat. Fol. 323) besonders roh und fahrig.[2])

Der in die Augen fallende Gegensatz der aufgezählten Werke des 10. und 11. Jahrhunderts im Vergleich zu denen des 12. Jahrhunderts ist: Dass diese letzteren mit Einmütigkeit und Festigkeit einherschreiten; sie reden in einer Sprache, die durch Gesetz geregelt ist. Dagegen im 10. und 11. Jahrhundert ist Mannigfaltigkeit, bald völlige, bald teilweise Hingebung an die Tradition, haltloses Schwanken, welcher Schulart man sich anschliessen soll. Die Bedürfnisse, die jene Handschriften befriedigen, sind der vornehmen Welt; Geschmack und Lebensart sind am Kaiserhofe gebildet. In reicher, historischer Kultur. Die griechische Bildung der Essener Äbtissinnen ist wahrscheinlich; die Fuldaer Mönche studierten im Vitruv, in Gandersheim dichtete Hroswith im Stile des Terenz. Die Kunstwerke werden von auswärts importiert.

Für Essen hat Humann es gezeigt. Das Schwert (S. 114) ist wahrscheinlich byzantinische Goldschmiedsarbeit, der Leuchter kam womöglich als Ottos III. Geschenk zur Zeit Mathildes (973—1011) aus dem Orient. Ebenfalls byzantinischer Import der Deckel auf Ms. theol. lat. 1,3 in Berlin aus Minden (Vöge. Abb. pag. 202); der auf dem Abdinghofer Evangeliar; der fränkischen Schnitzschule rechnet der Deckel mit der Himmelfahrt auf dem Plenar der Äbtissinnen von Gandersheim zu. (Gotha, Bibl.)[3]); der Einbanddeckel auf dem Plenar im Mindener Domschatz.[4])

Die Künstler sind die Mönche der Bischofs- und Klosterschulen. Wo sie von aussen berufen werden, bringen sie ihre Kunst mit. Wir hörten von Meinwercs operarii graeci, von Mönchen, die von Cluny nach Abdinghof verpflanzt werden, von Büchern, die von Cluny nach Paderborn geschafft werden, von gallischen Handwerkern beim Bau von Schildesche.

---

1) Lübke. S. 335. Photographie bei Schöningh, (Ausstellung der westfälischen Kunsterzeugnisse, Münster 1879.) Elfenbein-Deckel (0,125×0,075) Christus, segnend, in Mandorla mit den Evangelisten-Symbolen abgeb. Kunst und Geschichtsdenkmäler d. Provinz Westfalen (Nordhoff) II. Stück, Kreis Warendorf, pag. 113. Mischung ottonischer und französ. romanischer Stilweise (?).

2) Janitschek S. 95. Abb.

3) Swarzenski, Jahrb. a. a. O. 1902: Metzer Schule. Erfurter Ausstellung 1903. Kat. Nr. 396; Publ. Taf. 47 (Haseloff).

4) Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Minden. Kat. d. kunsthist. Ausstell. Düsseld. 1880, Nr. 961. Ausstell. Münster 1879, Nr. 808.

Hier suchen wir vergeblich nach Anzeichen einer zukunftsgewissen, einheitlichen Kunstbestrebung. Ein blasser Schein der niedergegangenen Antike fällt herüber. Umsonst, hier ist Auflösung der Form, Erschlaffung der Linie, Ermattung der plastischen Kraft; Hinwelken.

3. Im Verlaufe des 11. Jahrhunderts treten aber doch Sachen auf, die in den verworrenen, durcheinanderfliessenden Strömungen eine merkwürdige Stetigkeit offenbaren; innerhalb der nach allen Seiten ruhelos ausspähenden Zeit erscheinen sie wie ruhende Punkte.

Man sieht den Gegensatz auffällig z. B. an den beiden berühmten Goldkreuzen im Münsterschatz zu Essen. Denn Plastik, Emailkunst, Gravierung sind bei dem fast gänzlichen Fehlen frühromanischer Wand- und Buchmalerei in Nordwestdeutschland zu Rate zu ziehen. Es stehen die Mathildenkreuze I und II (Humann)[1]) nebeneinander. Die Ausstattung ist gleich: An der Schauseite die Vollfigur des Gekreuzigten; am Fuss eine Goldschmelztafel eingelassen; diese stellt die Widmung des Kreuzes dar. I zeigt die Äbtissin Mathilde mit ihrem Bruder Herzog Otto von Schwaben und Baiern, entstand demnach zwischen 973 und 982. II stellt ebenfalls eine Äbtissin Mathilde dar, vor der Maria mit dem Kinde. I hat also wohl Herzog Otto (auswärts) anfertigen lassen und nach Essen geschenkt. Mathilde, Ottos Schwester, bestellte darauf in einer norddeutschen Werkstatt (Paderborn, Hildesheim?) ein zweites Exemplar, nämlich II. Das ist Humanns Hypothese. Wir halten jedoch zur älteren Forschung, die das Kreuz II nach der Mitte des 11. Jahrhunderts ansetzt, in die Regierungszeit einer zweiten Mathilde.[2]) Sein Stil wäre sonst ein Phänomen.[3]) Darin aber ist man einig: Der Verfertiger von I gehört der graezisierenden Richtung, etwa am Hofe Ottos II. an; der von II ist ein einheimischer Künstler; der erste formt den Leib flüssig, mit weichen Gliedmassen; die Detaillierung ziseliert er sorgfältig, die Falten fliessen lässig elegant herab. Und nun, was ist unter den Händen des Handwerkers von II

---

1) Humann, die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen. Düsseldorf 1904. Text, Tafelb. 72 Lichtdrucktaf. gr. fol. pag. 115 ff. Kreuz I: Taf. 16, Fig. 1; Taf. 18, Fig 1; Taf. 19, Fig. 1. Kreuz II: Taf. 16 Taf. 18, Fig. 3, 4; Taf. 19, Fig. 3. — Falke, Geschichte d. deutschen Kunstgewerbes, Berlin, Grote, pag. 35. Clemen, Kreis Essen, Bd. II (1893) Heft III. pag. 43. Aus'm Werth., Kunstdenkmäler etc. a. a. O. Bd. II, pag. 322.

2) In der Reihe der Äbtissinnen die dritte.

3) Die beiden Kruzifixe in der Magdalenenkirche zu Hildesheim (Abb. bei Beissel, hl. Bernward) und zu Heiningen sind ja auch ohne Grund auf die Angaben in Thankmars vita hin der Schule Bernwards zugeschrieben; ihr Stil fällt aus dem der Bernwardwerkstatt heraus. vgl. auch Humann pag. 33.

daraus geworden.[1]) Ikonographisch bleibt er dem Vorbild treu; aber er drückt den Körper zum viereckigen Klotz zusammen; schlägt den Brustkasten flach und ritzt die Rippen ein; die Falten des Leibtuches erfrieren zu 2, 3 steifen Graten. Gleich greifbar der Kontrast in den Darstellungen der Schmelztäfelchen am Fuss. Auf I rundliche Form, Posierung der spätottonischen Zeit; auf II: Maria streng von vorn; Kind und Mutter auf einer Symmetrieachse. Die Äbtissin von seitwärts, im Begriff niederzuknieen, gelenklos; alle Linien verhärtet.[2])

Die im Ausgang des 11. Jahrhunderts erblühende Schmelzwerkstatt von St. Pantaleon [3]) in Köln zeigt sich bereits im Besitz der neuen Formen; hier gibt die byzantinische Goldschmelztechnik die Anregung; siehe die St. Severinsplatte, womöglich Überrest des 1089—1099 gefertigten Severinschreines (von Falke Taf. II pag. 11). Doch bedenken wir, sie hatte 100 Jahre vorher, als sie in Köln, Trier und Essen eingeführt wurde,[4]) nicht vermocht, die heimische Kunst in vorwärtsführende Bahnen zu drängen. Jetzt scheint, wie mit einem Schlage, eine ersehnte Form gefunden. Die in den ersten 30 Jahren des 12. Jahrhunderts im heimischen Kupferschmelz gearbeiteten Werke der Pantaleonswerkstatt, welche sich um den Tragaltar des Eilbertus im Welfenschatz (um 1130) gruppieren, reden gleichmütig einen Stil.[5])

In Westfalen, wo noch weniger, wie am Rhein, gar nichts von Handschriften frühromanischer Zeit erhalten ist, offenbart sich in den Metallarbeiten des Rogkerus von Helmershausen eine Zeit, die zu unseren Wandgemälden hinzuführen scheint. Von Falke hat die Werke, die auf der Düsseldorfer Ausstellung waren, auf Rogkerus konzentrirt. Derselbe, den Ilg mit dem Verfasser der Schedula Diversarum artium des Presbyters Theophilus identifizirt;[6]) wodurch dann eine blühende Kunsttätigkeit in Westfalen für das frühe 12. Jahrhundert schon allein gesichert wäre.[7]) Wie

1) I in der schwierigeren Treibarbeit; II in Guss über Modell. Humann pag. 119.

2) In I sind die Goldstege sorgfältig aufgelöset. Humann pag. 121. Vgl. die Zeichnungen auf pag. 122.

3) Von Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Frankfurt 1904.

4) v. Falke, Kap. I. Der Zellenschmelz auf Gold, pag. 1—12.

5) St. Victorsschrein in Xanten (modernisiert) 1129, Tragaltäre in Siegburg, München-Gladbach u. a.

6) Ilg, Quellenschriften zur Kunstgeschichte Bd. VII, Wien 1874, Im Anhang der Heraclius des Anonymus Berensis, ein Rezeptbuch aus früherer Zeit (11 saec.).

7) Wir hören von Bronzegüssen in Corvey unter Abt Thietmar; man giesst eine grosse Glocke, 6 eherne Säulen für Chor-Schranken, fertigt einen kupfernen Kronenleuchter. — Dass auch Wände bemalt wurden, geht aus Annal. Corbej. l. c. I, 42 hervor: Puer in ecclesia Sti. Viti de summitate machinae ad picturam ecclesiae erectae decidit.

Theophilus waren Goldschmiede und Maler eine Person, auch im Quattrocento. Man darf an L. B. Alberti denken, wenn man im Rezeptbuch des Rogkerus liest. Der Deckel des Evangeliars, aus Paderborn in den Domschatz von Trier gelangt, gibt von einer neuen Form kaum eine Ahnung. Die vier Symbole der Evangelisten: Oberfläche spiegelnd glatt; Zeichnung spitz und zisellierend, Nimben fein geriefelt, Flügel elegant geschwungen, Federchen peinlich ausgeführt. Der Anschluss an die zierlich schneidende Elfenbeinkunst der Byzantiner ist unverkennbar; zwar in den rechteckigen Faltenbiegungen lebt doch schon etwas anderes. Man sehe dann die beiden Hauptwerke, Tragaltar des hl. Kilian und Liborius im Dom zu Paderborn, für Bischof Heinrich von Werl (um 1100) gefertigt, besonders die gravierten Langseiten;[1]) je fünf Apostel unter fortlaufenden Arkaden sitzend. Die Bögen, auf starren Säulenstämmen, umfassen den Kopf der Figur, konzentrische Kreise mit ausstrahlenden Achsen rahmen ihn ein und binden ihn eng mit dem architektonischen Gerüst zusammen. Geometrische Muster überspinnen Grund, Säulenschäfte und Bögen, die schematischen Köpfe, grosse Augen und Ohren, perrückige Haarschnörkelung, es ist alles dasselbe; in der schlaffen Handbildung wirkt allein, scheint es, Ottonische Tradition. Noch wunderlicher erscheinen die szenischen Darstellungen auf dem zweiten Hauptwerk, Tragaltar der Franziskanerkirche zu Paderborn aus Abdinghof.[2]) Martyrium des hl. Blasius und Felix; die Zeichnung graviert in ausgeschnittene, auf den Holzkasten aufgenagelte Kupferplatten. Rogker ist ein leidenschaftlicher Erzähler mit aufgeregten Gesten. Wie dennoch alle Glieder — und mögen sie noch so wild hantieren — versteinert erscheinen! Gewaltsam zuckt es in den Faltenenden, als wäre der Hand die Führung wider ihren Willen durch ein Gesetz aufgezwungen. Sehen wir von hier zur monnumentalen Skulptur herüber, welche die Benediktiner von Abdinghof im Anfang des 12. Jahrhunderts pflegten, so zeigt das Relief der Kreuzabnahme auf dem Exsternstein im Teutoburger Wald (1093—1115) genug, dass eine feste Form auch hier gefunden war. Die byzantinische Elfenbeinkunst ist eigentlich nur im Ikonographischen noch lebendig.[3])

---

1) Viereckiger Kasten aus Holz mit Silberplatten bekleidet. Schmalwand: Christus in kreisförmiger Gloriole, seitwärts Kilian und Liborius, getrieben, frontalgestellte Figuren mit herabgezogenen Füssen; vierschrötig, glotzäugig; gegenüber Maria als Orante mit Johannes und Jakob minor; Niello (hier byzant. Einfluss, entfernt).

2) Abb. Düss. Ausstell. 1902. Kat. Nr. 613. von Falke, Taf. 12, 13, 14. Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn. — Hierzu kommt das Goldkreuz aus dem Herforder Schatz im Kunstgewerbemuseum Berlin; von Falke. Taf. 15.

3) Dewitz, Die Externsteine bei Horn, Breslau 1886. Kisa, die Externsteine, Bonn 1893 Sep. Abdr. der Bonner Jahrbücher Bd. 94. (1893) Abb. bei Bode Gesch. d. d. Plastik.

Aber wir wollten von der Malerei reden. Das Bild ist hier weniger leicht schematisierbar. Die Malerei vermag sich von der Tradition nur mühsam zu befreien. Zunächst ist sie Bewahrerin des gegenständlichen, legendarischen Inhaltes; der bleibt — wir sahen es — durch Jahrhunderte der gleiche. Die Gemälde Giottos z. B., wiewohl ihrer Stimmung nach den Bauten Arnolfo di Cambios, den Skulpturen Giovanni Pisanos wesensgleich, hängen dennoch technisch-ikonographisch, sogar stilistisch mit der byzantinischen Tradition noch zusammen; während man bei den beiden anderen ganz unabhängige Persönlichkeiten zu sehen glaubt.

Es scheint, die Quellen des neuen Stils springen an vielen Stellen hervor; belebender Austausch mag stattgefunden haben; führende Lokalschulen wie in karolingischer Zeit, oder gar eine einzige, wie die Reichenauische in ottonischer, sind kaum herauszugreifen. Das Material in Nordwestdeutschland ist spärlich und auch nicht erforscht; zunächst ein paar rheinische Miniaturen. Das Evangeliar von St. Pantaleon (Kanones, St. Pantaleon, vier Evangelisten), (Köln, Stadtarchiv W. 312 a.). Die Leiber zwängen sich in gestreckte Proportionen stirre, starre Gesichter, der schwarze Contour zersetzt Gewand und Haar in einzelne Stücke. Eine Pergamentmalerei, thronender Christus in der Mandorla, ist auf dem Tragaltar des Eilbertus (ca. 1130; im Welfenschatz; s. o.) unter einer Kristallplatte eingefügt; der streng symmetrisch gestellte, in weisse, goldgesäumte Tunika, blauen Mantel gekleidete Salvator steht dem Stil der Emailfiguren nahe; im Kopf ist ein Rest malerischer Auffassung; sonst konturierend. Ihm steht nahe das Widmungsblatt in der für Erzbischof Friedrich I. von Saarweden (1109—1131) gefertigten Abschrift der Hieronymi epistolae et opuscula (Abb. Kat. d. Düss. Ausstell. 1904) strenge Symmetrie, starrer, schwarzer Contour, dünnflüssige Farbe, ohne milchige Trübung der spätottonischen Kunst auch hier. Der blaue, grünumrandete Grund, wie in der Wandmalerei des 12. Jahrhunderts; man erklärt ihn als Verkümmerung der antiken Hintergründe. Die Einteilung des Grundes in horizontale Farbzonen in Reichenau St. Georg und Burgfelden wäre hierzu die Vorstufe.[2])

3. Befragen wir nun endlich die Wandmalerei selbst, um die westfälischen Werke im Zusammenhang zu begreifen, so richten wir zuerst die Augen nach Süddeutschland. Hier scheint der Umschlag früher stattgefunden zu haben; hier waren ja St. Gallen und Reichenau Vororte in

1) Vergl. Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Wien, Holder, 1891. pag. 153. v. Falke a. a. O. Taf. 17—19.

2) Auch im Kupferschmelz des 12. Jahrh. ist das durchgängig.

Ottonischer Zeit. In Regensburg zuerst regt sich auch in der Miniatur eine von der südwestdeutschen antiken Weise abweichende, ornamentale Tendenz. Swarzenski[1]) hat das ausgeführt. In seiner zweiten Studie über die Salzburger Buchmalerei will er darstellen, wie mit dem 12. Jahrhundert Salzburg die Vermittlerrolle zwischen östlicher und nördlicher Kunst übernimmt, wie über Passau und Franken eine Welle byzantinischen Einflusses den völligen Byzantinismus der norddeutschen Monumental- und Miniaturmalerei hervorruft. Die Werke treten in Alemannien, in Tirol, in Böhmen auf. Die frühesten, erhaltenen Wandgemälde führen nach St. Georg auf der Reichenau.[2]) Aussenseite der Westapsis: jüngstes Gericht und Kreu-

---

1) Swarzenski, die Regensburger Buchmalerei im X u. XI. Jahrhundert. Leipzig 1902. Frühestes Werk der Schule: Restauration des Romwald am Codex Aureus von St. Emmeram (um 975). Es stossen die Gegensätze aufeinander. Gegenüber den Schreibern Berengar u. Luthard, die den Codex 870 für Carl den Kahlen fertigten, ist Romwald (975—1001) ein roher Mensch; die starrstehende Gestalt vor klein gemustertem Grunde; abhängende Füsse; zersetzende Linienführung (pag. 10, 11. Taf. I.). Sakramentar aus St. Wolfgang 993—94. Regelbuch von Niedermünster (um 990; Taf. II, III) noch starrer. Evangeliarum der Äbtissin Uta von Kirchberg aus Niedermünster (1002—1025?) München Cod. lat. 13601. Cim. 54) hier liegt eine Vergewaltigung des Malers durch den spekulativen Theologen; wie die falschen Inschriften dartun. Sakramentar Heinrichs II (Cim. 60 in München), wie das vorige, voll konstruierter Symbolismen, für die Entwicklung daher nicht wichtig (vgl. aber Swarzenski, pag. 106). Im Perikopenbuch von Niedermünster (München, Clm. 15713. Cim. 179; um 1040) durchdringt strenge Symmetrie auch die figürlichen Szenen; Architekturumrahmung mit Zinnenkranz, Turm- und Mauerwerk (Taf. XII—XXVII, pag. 135). Cod. VI, 55 der Stiftsbibliothek zu Salzburg, einem Canonicus Perchtolt zugeschrieben; sehr roh. In das letzte Drittel des 11. Jh. führt schon das Evangelienbuch Heinrichs IV. im Dom zu Krakau (Bibl. des Domkapitels, Cod. 208; nicht vor 1070 (pag. 178); Publ. in den Mitt. d. Centr. Komm. n. F. Bd. XIII. (Endlich: Perikopenbuch, (Clm. 179 München); Lektionar in Pommersfelden (Ms. lat. 14272). Eine Nebenströmung der Regensburger Malerei unter Reichenauisch-westdeutschem Einfluss in Baiern; Centrum Tegernsee; Anknüpfungspunkt der böhmischen Malerei des 11. Jh. Hauptwerk in strengem Stil Codex Wishehradensis, Prag, Univ. Bibl. Abb. Mitt. der C. K. X. 1860, pag. 16. Kraus, Gesch. d. chr. K. Bd. 2_1, pag. 236. Initial bei Janitschek pag. 92 (Swarzenski pag. 16 ff.). — Es sind aber die Handschriften nicht in dem Sinn als Gruppe zu fassen wie die Reichenauische Schule, die Echternacher etc.; oder allenfalls die von Haseloff aufgestellte Thüringisch-Sächsische Schule. Es fehlt die verknüpfende Werkstatttradition, die Einflüsse fliessen durcheinander; das ist von Swarzenski lebendig dargestellt.

2) Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Fr. Bär, herausgeg. von F. X. Kraus, Freiburg 1884; Janitschek pag. 56 - 61. Kraus, Gesch. d. chr. K. Bd. 2, 1 (1897) Tafel zu pag. 55; ders. Wandgemälde von St. Angelo in Formis, Jahrb. d. preuss. Kunstslg. Bd. XIV (1893) pag. 3. Vgl. auch Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte 1886^2. D. deutsche Kunst im 10. Jahrh. Eine Abhandlung von Schmarsow „Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden. Rep. 1904.

zigung (entdeckt 1859). Oberwände des Mittelschiffes, jederseits vier Wundertaten Christi (entdeckt 1880). Der Grundton des Cod. Egberti und der Handschriften der Liuthar-Gruppe. Aufgeregtes Tempo. Antik die schwungvolle Gebärde, der bartlose Typus, Rednerstatuen greifen so ihr Gewand, antik Architektur und Ornamentik (985—997). Die Apostelreihen in der Kirche zu Goldbach zählen hierher;[1]) sogar dieselbe Hand, wie im Reichenauer Wunderzyklus hätte sie gemalt, sagt Kraus. In der Reichenauer Kunst will dieser auch den Umschwung beobachten. Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alp (Württemberg) aus dem letzten Drittel des 11. Jahrhunderts[2]) (nach 1161) bringt man mit der Reichenau zusammen, weil diese dort Güter hatte.

Die Reichenauische Kunst mit ihren ausgebildeten Architekturgründen, der lebhaften epischen Erzählung scheint hier — kaum 70 Jahre darnach — in Vergessenheit geraten. Die Figuren strecken sich, die langen Glieder bewegen sich schematisch, die Köpfe verhärten sich zum gleichförmigen Oval. Alles Beiwerk tritt zurück: ornamentale Bäume bedeuten in der legendarischen Szene die Landschaft. Anstatt des architektonischen Kulissengrundes, des braunen Erdreichs, des Himmels nur ein gestreifter gelber Grund. Die rote Umrisszeichnung wird mit hellen, dünnfliessenden Farben ausgefüllt. Die malerische Breite in den Gewändern (St. Georg) weicht einer spitzen, flächigen Faltenzeichnung. In den Anfang des Jahrhunderts, womöglich schon in die Mitte, führt die Ausmalung der nahen St. Peter-Paulsbasilika in Niederzell. In der Apsis Christus, Cherubim, die Apostel und Propheten unter Arkaden darunter (s. o.). Die hageren, dünnbeinigen Figuren, der rote Umriss, die dünnflüssige Farbe, hellrot vorwaltend auf blassgrünem Grund, ähneln den voraufgehenden. Ihre Entstehung, wenigstens erst im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts, ist dann auch durch das stilistisch und technisch ähnliche Widmungsblatt einer Sponnheimer Handschrift von 1129 im Stiftsarchiv von St. Paul im Lavanthal wahrscheinlich gemacht.[3]) Christus in der Mandorla, Vision des

---

1) Die Wandgemälde der Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee, herausgeg. von F. X. Kraus, München 1902; entdeckt 1902.

2) Entd. 1892: Keppler, Arch. f. chr. Kunst 1893, Nr. 1. Paul Weber, Schwäb. Merkur 1895, Nr. 40. Ders. die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alp. Darmstadt 1896. Kraus, Gesch. Bd. 2. S. 57. Abb. Paulus, die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königr. Württemberg.

3) In Farbentafel publiziert im Jahrbuch der C. K. für Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale Wien, Braunmüller 1904. N. Folge. 2 Bd. 2. Teil. pag. 1 ff. Ausführl. technisch stilistische Würdigung.

Ezechiel, Bernehelm der Abt und Graf Meinhard (seit 1126 Vogt) als Stifter; (übrigens ward der Chor der Sponnheimer Kirche, wie der des nicht fernen Niederzell nach Trithemius 1123 mit zwei Reihen Aposteln und Propheten bemalt). Die dünne, rote Vorzeichung, das bräunlich gelbe Inkarnat, die leicht aufgetragene Farbe begegnen in Burgfelden, Niederzell und den weiteren Werken der früheren Zeit. Verwandtschaft hierzu offenbaren ferner die erwähnten, 1899 aufgedeckten Fresken der Clemenskirche zu Klein-Bunzlau in Böhmen.[1]) Apostel gereiht in der Apsis; Clemenslegende, weibliche Einzelfiguren in den Seitenschiffen. Das Oval der kleinen Köpfe ist dasselbe, wie in Burgfelden, die Figuren sind noch höher aufgeschossen, die Erstarrung ist gesteigert. Der blass-blaue Grund, das hellbräunlichgelbe Inkarnat, die dünne, rote und gelbe Farbe, Vorzeichnung in roten Linien. Byzantinische Vorlagen wirken in den weiblichen Einzelfiguren und der Ornamentik, getrepptes Zickzackband. Die Datierung der genannten Fresken der Burgkapelle zu Znaim in Mähren gibt einen Anhaltspunkt.[2]) Inschriftlich 1106 und 1111; Herzog Luitpold als Stifter (1100—1112. Die Restauration von 1892 tat zwar ihr Bestes, sie hatten aber bereits zu viel gelitten.) Auch hier ist der Habitus bezeichnend; rote und braune Töne vordringlich; schmale, langgelenkige Figuren; (byzantinisch die radiale Anordnung um den Zenith der Kuppel des kreisrunden Raumes). Swarzenski stellt für die Miniatur dar, dass über Regensburg, dem an der Donaustrasse gelegenen Einfallstor byzantinischer Kunstwerke, diese Strömung nach Böhmen kommt.[3])

Wie steht es in Nordwestdeutschland? Um 1100 beobachteten wir auch hier völligen Sieg des Neuen. Aber noch während die konventionelle Formsprache ihr dünnes Dasein hinschleppt, brechen hoffnungsreiche Keime ans Licht. Am verwegensten, unbekümmert um die historische Überlieferung, wie sie die Werdener und Essener Handschriften

---

1) Vgl. oben Kap. I. Topogr. der Kunstdenkm. von Böhmen, Bez. Karolinenthal, Taf. IV ff. (farbig).

2) Vgl. oben Kap. I. Prokop, die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschtl. Beziehung Wien 1904 Bd. I pag. 192: Wandmalerei der romanischen Epoche.

3) Die Apokalypsis, Actus, Apostolorum Epistulae etc. (11. Jh.) im Schatz des Metropolitankapitels. (Vgl. Topographie der histor. und Kunstdenkmale im Kgrch. Böhmen, kgl. Hauptstadt Prag II. Der Domschatz u. d. Bibliothek des Metropolitankapitels Abt. I. Der Domschatz, von Podlaha und Sittler Prag 1903; Abt. II. Bibl. des Metropolitankap. von Podlaha. Prag 1904. Abb. Fig. 127.) westdeutsche reichenauische Richtung nachklingend; beginnende Erstarrung. Völlige: Evangeliar d. XI. Jh. Evangelisten, neutestamtl. Szenen in architektonischer Umrahmung, dem Evangelienbuch Heinrichs IV. im Dom zu Krakau (Domkap. bibl. Cod. 208, nach 1070; Swarzenski, regensburgische Schule) verwandt.

der Zeit pflegen, treten die gemalten Einzelgestalten in den Nischen der Oberwände des Chors der Luciuskirche zu Werden auf. terminus post 1053, Vollendungsjahr der Kirche. Ihre stilistische Eigenart, die streng symmetrische Haltung mit den Schwebefüssen, die schlanken Glieder, die schematischen Köpfe, die gerade niederwärts gehenden Säume, ergibt in den Grundzügen dasselbe Bild, welches auch die süddeutschen, frühen Wandgemälde wiederspiegelten. Fügen wir das Technische an: die dünne Auftragung der Farben, die helle bläuliche Grundierung, gelb untermalt, die gold-gelben und blass-rosa Töne der Gewänder; die rote Innenzeichnung, dünne Farbstreifen Faltung andeutend, besonders das gelbblasse Fleisch mit den bräunlichgelben die Augen wie Ringe umziehenden Schatten, endlich die rosa und gelben Streifen, die die Fläche umrahmen. Allmählich tauchen hier die bei den Idenser Fresken gestreiften Eigentümlichkeiten wieder heraus.

Wirklich durchzieht ein eigentümlicher Stilcharakter die Werke des ausgehenden 11. und der ersten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts, der sie von den um die Mitte des Jahrhunderts entstehenden abhebt. Ihre Seltenheit macht die Bedeutung jedes neu aufgedeckten Werkes eminent. Hierher kann man noch die Apsis von Knechtsteden zählen (nach 1138). Die Malereien im Dom zu Hildesheim aus dem Ende des 11. Jahrhunderts (zerstört, Pausen u. Beschreibung Ztschr. f, chr. K. 1902).

Und blicken wir noch weiter nordwärts: Die bereits aufgezählten Zyklen in Dänemark in den Provinzen Jütland und Seeland: Jellinge, (Taf. 3), Tramslev, Hagested (Taf. 4), Bindslev (Taf. 5), Slaglille (Taf. 6).[1]

Allen ist gemeinsam: Primitive Einfachheit im Technischen, leichter Auftrag auf dünnen, trockenen Verputz, spitze, meist rote Konturierung, Aufhellung, Ermattung, Zurücktreten der Farbe, hochgeschossene, gereckte Figuren, mit kleinen Köpfen, in schlichte, glatt niederfallende Gewänder gekleidet; Fehlen von Beiwerk, Architektur, Szenerie, von allem Reichen und Goldprunkenden, einfache ruhige Ornamentik, meist geometrisch, endlich Verhärtung der Linie und Erstarrung der Bewegung. Als bemerkenswertester

1) Siehe oben. Magnus Petersen, Beskrivelse og Afbildinger af Kalkmalerier in Danske Kierker (62 Taf.) Kopenhagen 1895. Beziehungen zwischen der westfälischen und dänischen Kunst sind vorhanden gewesen. Die Malereien können daher ihren byzantinischen Charakter haben. Die Rundkapelle in Drüggelte bei Soest erscheint wie eine Vorform der Bornholmer Rundkirchen (nicht wie Sesselberg rückschliesst: diese Drüggelter Kapelle wäre eine reichere Entwicklungsstufe der rudimentären, ursprünglich aus germanischen Ringburgen erwachsenen Bornholmer Kirchen.) Soests Handel ging vorzüglich nach Schleswig und Lübeck; in Soest bestand eine Schleswickerbruderschaft. Ein Teil der steinernen Taufkufen des 12. Jh. ist von Westfalen nach Friesland eingeführt.

Zug in dem gewonnenen Bilde fällt auf die sehr geringe Zuhilfenahme des byzantinischen Stils (vom 10. und 11. Jahrhundert). In Idensen suchen wir darnach umsonst. Die herabhängenden Füsse schon in Ravenna seit dem 6. Jahrh.; auf diese frühorientalische Kunst weist dann auch der Typus einzelner Figuren zurück. Der jugendliche, bartlose Christus wurde erwähnt; vor allem Petrus: mit dem kleinen Kopf, Haar und kurzer Bart ist regelmässig geschnitten, der lange, dünne Hals vorgebeugt. Der gestreckte Körper in ausschreitender Stellung (Zöllnerszene) die schmalen, abfallenden Schultern, kontrastierend gegen die untere Verbreiterung des Mantels; in St. Giovanni in Fonte gehen so die Apostel.[1])

Die folgenden Werke, um die Mitte des 12. Jahrhunderts zusammengerückt — ob sie gleich jenen anderen grundverwandt — scheiden sich doch durch eine offenkundigere Herübernahme aus dem byzantinischen Typenschatz von den vorgenannten ab. Dieser Gruppe gehört St. Patrocli Apsis und das Antependium aus St. Walpurgis. Ja, diese beiden ganz eigentlich sind ihr Glanzpunkt. Überhaupt geht mit dem 12. Jahrhundert die Führung in der Malerei von Süddeutschland nordwärts. Und neben Sachsen steht Westfalen. Soest aber — wir werden es erleben — ist der Punkt, wo man dann am deutlichsten die Schicksale, die im weiteren Verlaufe über die deutsche Kunst hereinbrechen, erfährt. Die Hauptwerke dieses „hochromanischen" Stils im Rheinland sind Schwarzheindorf, Brauweiler und die Apsis von St. Gereon. Die Restaurierung der beiden ersteren ist derart, dass kaum ein originaler Strich noch vorhanden ist; man zweifelt daran nicht, wenn man Werke wie Idensen oder früher auch St. Gereon daneben hält. Denn auch dies ist nun restauriert. Die Kaisergestalten in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf sind denen von St. Patrocli verwandt; die Apsis der Oberkirche gleichfalls; die Ornamentik hier und in Knechtsteden zeigt ähnliche Motive: Mäander, durcheinander geschobene Bänder, Palmettenreihen mit krausen Rändern[2]); Medaillonsfriese. Die dünnen, flachen, stoffmusterartigen in Idensen heben sich von diesen lappigen malerisch-perspektivischen ab. Die grösste Verwandtschaft besteht zwischen St. Gereon und St. Patroclus. Darauf wurde hingewiesen (Kap. 1). Es bleibt unbenommen, an eine Schule zu denken; beide in demselben Jahre unter Rainald gemalt. Grössere ikonographische Strenge in St. Patrocli

---

1) Von den Ornamenten nähert sich der Kreis, inwendig ein Kreuz, gleichfalls der frühbyzantinischen Kunst.

2) Von Falke hat die verwandten Motive auf den Friedericusarbeiten auf byzantinische Vorlagen zurückgeführt. Diese sind aber sehr verwischt. Die Frage nach der Herausbildung der Ornamentik muss endlich einmal zusammenhängend untersucht werden.

würde dies als primär hinstellen. Die restaurierten Malereien in Königslutter und Gernrode schliessen sich an. Die Restaurierung hält überhaupt das Urteil zurück. Es ist die Mitte des 12. Jahrhunderts die Sonnenhöhe des romanischen Stils. Ein Abschluss scheint erreicht; eine Form gefunden. Die technische Vortrefflichkeit, die Glasur der Oberfläche, die Sicherheit und Festigkeit der schwarzen Konture zeigt es schon an. Gegen die kahle Strenge und Schlichtheit der früheren Sachen fällt die breitere Färbung, die prächtigere Kleidung, Freude an der Rüstung der Ritter, an prunkvollem Gerät (z. B. reich gemusterter Thronsitz Christi) Goldglanz auf. „Presidente Romane sedis Legato Rege Frederico Romanorum imperatore‘, wurde die Apsis gemalt. In des Kaisers Heerbann zogen die Soester gegen Heinrich den Löwen. Einige westfälische Handschriften derselben Zeit und der Gruppe durchaus verwandt sind von Haseloff veröffentlicht: das Fraternitätsbuch aus Corvey. Münster, Staatsarchiv Ms. I, 133;[1]) das Hardehausener Evangeliar, Cassel, Landesbibliothek. Ms. fol. theol. 59.[2])

2. Das Naturgefühl in der bildenden Kunst des 12. Jahrhunderts.

1. Treten wir zurück, um das vollendete Bild zu überschauen. Wir beobachteten die Umwälzung; Hinschwinden der antiken Tradition im Verlauf des 11. Jahrhunderts; währenddessen das erste Aufkeimen einer anderen, rätselvollen Weise; um die Mitte des 12. Jahrhunderts zur Blüte entfaltet. Alle Werke vom Bodensee bis zur Nordsee (Dänemark) durchzieht derselbe Ton. In Frankreich das gleiche Bild.[3]) Uns durchdringt das Gefühl, dass hier eine Notwendigkeit am Werke ist. Die Anregung kommt zwar von der byzantinischen Kunst; nichts entwickelt sich von selbst. Aber der Anstoss zur Tat ist nur Gelegenheitsursache.[4])

---

1) Haseloff in „Kunstwerke aus Sachsen und Thüringen“ 1904 Taf. 111. Die Quaderung des Mauerwerks wie in Idensen. Erfurter Ausstell. 1903. Kat. Nr. 248. Lübke, pag. 335.

2) Haseloff. Taf. 112. Erfurter Ausstell. Nr. 242. Auffällig byzantinisierend im Typ und Ornament. Hierher auch Taf. 109. Kat. Nr. 225. Ms. I, der Halberstädter Dombibl.

3) Vgl. Gelis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle Paris 1895 (Farbentafeln) Saint Savin (Vienne) langgezogene schematische Figuren, wie in den frühromanischen deutschen Werken; antike Ornamentik (11. Jh.; St. Jean zu Poitiers, Montoire (Loir et Cher) Vic (Indre et Loire), Liget (Indre-et-Loire) u. a.

4) Das Gleiche gilt natürlich von der Plastik.

Das Byzantinische wirkt nicht als primäres, stilbildendes Prinzip. Der Historiker kann a priori nicht glauben, dass das 12. Jahrhundert im Norden durch Formen Befriedigung gefunden hätte, wie sie die Decadenzkultur der Byzantiner seit dem 10. Jahrhundert unablässig wiederholt. Die Stauferzeit sollte in der Malerei von schwächlichen, historischen Antrieben erfüllt sein? Die romanische Baukunst — wiewohl auch sie orientalischen Anregungen Befruchtung zu verdanken hat [1]) — ist Ausdruck einer anderen, ursprünglichen Phantasie. In Soest führt man um 1150 den Dombau zum Abschluss, man wagt, das Mittelschiff von 11 m Breite mit Gewölben zu decken. St. Petri, Pfeiler-Säulenbasilika, wird gebaut. Der schwere, quadrate Westturm — drohend, massiv, 3 Reihen schiessschartiger Schallfenster eingebrochen, Festungsturm zugleich, kehrt schroff das westfälische Gemüt heraus. Die Bürgerschaft fühlt Verlangen nach eigenem Stadtrecht: Schrâ. Bald darnach erweitert Erzbischof Philipp die Stadt, umzieht sie mit wehrhaften Mauern und Gräben.

2. Aber verharren wir in der Betrachtung der Kunstformen. Es gilt einen tiefen Riss in der Entwicklung. Hier sahen wir die Antike lebendig nachwirkend, wenige Schritte nur entfernt schroffe Abkehr. Ihr Vermächtnis an die frühchristliche Welt, ihre letzte Tat ist der Illusionismus. [2])

Die pompejanischen Wandgemälde, die enkaustischen Portraits ägyptischer Sarkophage, [3]) die Handschriften des 5. und 6. Jahrhunderts, die Plastik gleichfalls, in Rom: Haleriergrabmal, Titusbogenreliefs, intensiver auf hellenistisch-kleinasiatischem Boden: Altar zu Pergamon (2. Jahrhundert nach Chr.) in letzter Consequenz die kleinasiatischen Sarkophage (5. Jahrhundert) [4]).

Die malerische Tendenz beseelt Baukunst, Dekoration, Malerei [5]) und Plastik in gleicher Stärke; die spätantike Welt sehnt sich nach Auflösung der festen, plastisch klaren Form.

---

1) Vgl. Strzygowsky, der Ursprung der romanischen Kunst. Ztschr. f. bild. Kunst 1903, pag. 295. Abdr. aus Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte. S. o. Idensen.

2) Wickhoff, Die Wiener Genesis, herausg. von Hartel und Wickhoff, Beiheft zum Jahrb. d. Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses, Wien, 1895, S. 1—96.

3) Abgeb. Spemanns Museum II, 107, IV, 70, VIII, 4.

4) Strzygowsky, Orient oder Rom.

5) Chronograph von 354 in Copieen d. 17. Jh. Publ. von Strzygowsky. Die Kalenderbilder der Chronographen vom J. 354. Jahrb. d. kais. archäol. Instituts, Ergänzungsheft I, Berlin 1888. — Wiener Genesis 5. Jh. — Wiener Dioscorides (527 in Constantinopel entst.;) Abb. Kraus, Gesch. Bd. I, S. 459. — Codex Rossanensis 6 Jh. Anfg. griech. Hs., herausgeg. von Arthur Haseloff: Codex Purpureus Rossanensis Leipzig 1898.

Diese Erbschaft wird von der Karolingischen Hofkunst weiter gepflegt. Im Mittelpunkt stehen die Werke der von Janitschek getauften Palastschule; in den übrigen Schulen Tours, St. Denis, Corbie, Reims sehen wir Abschwächungen jener antikisierenden Richtung, nirgends Hervortreten eines ursprünglichen, lebendigen Naturgefühls. [1])

Und die ottonische Richtung, wie sie im letzten Drittel des 10. Jahrhunderts (gegen 965) heraufkommt, zeigt das Bild unverändert. Zurückgreifend auf die Buchmalerei des 5. und 6. Jahrhunderts, und auch in Anlehnung an die Karolingische Renaissance gewinnt sie ihre Formen. [2])

Die St. Gallener Schule (Folchartpsalter, Psalterium aureum) ist nach Swarzenski im Ornamentalen Vermittlerin. Die Reichenauer Schule, im letzten Viertel des saec. 10 sich voll entwickelnd, beherrscht auf 100 Jahre die Kunst von West- und Norddeutschland. Die Werke sind von Haseloff zusammengestellt. Frühe Werke: Cod. Gertrudianus (Cividale) für Egbert v. Trier (977—993); Evangeliar von Poussay Bibl. nat. Paris, noch auf dem Boden karolingischer Weise; in Stil, Erfindung, vor allem im Ornamentalen eng verwandt den ottonischen Sachen (Vöge). Höhepunkt: Codex Egberti; 980 von Kerald und Heribert, 2 Reichenauer Mönchen dem Egbert überreicht. (Trier, Stadtbibl. Nr. 24. Perikopenbuch.) Blüte und Niedergang: Die Liuthargruppe (von Vöge aufgestellt) Hs. Ottos I. zu Aachen; 22 Darstellungen aus dem neuen Testament. Evangelienbuch Ottos III. München, Cim. 58; aus Bamberg. Ms. A. I, 47, der Bamberger Kgl. Bibl. Schule in Trier: Registrum Gregorii (Stadtbibl. zu Chantilly und Stadtbibl. Trier), Sakramentar der Ste. Chapelle 1337. Echternacher Evangeliar, um 990 in Anlehnung an den Egbertcodex. Verzweigung nach Echternach (von Vöge zusammengestellt). Evangeliar Heinrichs III. (Bremen, Stadtbibl. 1. H. saec. 11; Nachwirkung des von Otto III. hierher geschenkten Echternacher Evangeliars. Codex aureus im Escorial. (Conrad II., Gisela; Heinrich III., Agnes). Evangeliar Heinrichs III., aus dem Goslarer Dom in Upsala. Verzweigungen nach Cöln, Essen, Minden, Westfalen (Kap. 2, 1.).

Der aufgehäufte Typenschatz pflanzt sich fort. Abänderungen werden hauptsächlich durch Entlehnung bestritten. Farben breit aufgetragen, Massen körperhaft herausmodelliert, mittlere Proportionen, viereckig-runde

---

1) Die Trierer Adahandschrift herausg. von Menzel, Corssen, Janitschek, u. a., Leipzig 1889. Janitschek Gesch. d. Malerei. Publ. d. Evangeliars Karls d. Gr. in Wien von Arneth. Denkschr. d. kais. Akk. d. Wissensch. Wien phil. hist. Cl. Bd. XIII. Swarzenski. Jahrb. d. pr. Kunstslg. Bd. XXIII. pag. 81. Die Karol. Malerei und Plastik in Reims.

2) Vgl. Janitschek. Gesch. III. Unter der Herrsch. lat. karol. Überlieferung pag. 52 bis 103. Vöge, eine deutsche Malerschule um d Wende des 1. Jahrtausends, westdeutsche Ztschr. 1891. Bd. VII, Beiheft. Lamprecht, Bilderschmuck d. Cod. Egberti in Trier und des Cod. Echternac. in Gotha. Bonner Jahrb. Bd. LXX. Haseloff u. Sauerland, der Psalter Egberts, Codex Gertrudianus in Cividale. 1901. Clemen, Katalog der Düss. Ausstell, 1904[2].

Köpfe mit kurzgeschorenem Haar, weichliche Extremitäten, zügig-gleitende Linie, runde, oft schwungvolle Gebärde, lebhafte Erzählung (Aachener Ottonenkodex und Cim. 58. Salome, tanzend, Thomas); scholliges Erdreich, pilz- und lanzettförmige Bäume. Aber es kommt nichts aus eigener Anschauung. Was die Antike, nach voraufgegangenen Entwicklungsstadien zuletzt, im Greisenalter, als ihr gutes Recht erworben hatte, das übernehmen ohne Besinnung die unreifen germanischen Stämme. Die Karolingische und Ottonische Renaissance ist eine historische Episode; kein Erlebnis im kräftigen Sinn. Sie stirbt — der Fluch des Historischen — an Verödung. Das Echternacher Evangeliar, hart und bunt, goldstrotzend, greift auf frühmittelalterliche Darstellungen zurück. Das Evangeliar Heinrichs III. in Bremen ist Zusammensetzung aus dem vorigen und dem Cod. Egberti.

Der Illusionismus, um uns der Begriffe Wickhoffs zu bedienen, beruht in der Auffassung der Umgebung als Erscheinung. Der Naturalismus (z. B. van Eyck) sieht die plastische, greifbare Form und fügt sein Bild aus einzelnen, im Raum von einander abgesetzten Körpern zusammen. Der Illusionismus verwischt diese plastischen Formen, indem er malerische Flecke auf die Fläche neben einander bringt. Er verzichtet auf die abtastbare Linie und Körperlichkeit. Die Flecke fliessen erst in der Wahrnehmung des Beschauers zu einer einheitlichen Vorstellung ineinander. Das Auge wird in die Tiefe gezogen. Die Malerei hat ihr ersehntes Ziel erreicht. Sie gibt ein Bild, illusionäre, körperlich-räumliche Vorstellung. Die Karolingische Kunst zeigt diese Errungenschaften noch lebendig. Die Ottonische übernimmt sie, hütet sie fast 2 Jahrhunderte lang; die Kraft, Schätze aus der Natur hinzuzusammeln, fehlt ihr. Sie schöpft, wie der Müssiggänger vom mühsam erworbenen Kapital der Vorfahren. Zuletzt schwindet es dahin. Die späten „Liuthar"-Handschriften (Vöge), die Echternacher Heinrichs Kodices offenbaren es: Mangel organischer Form, Verflachung, Betonung des Contours, Zurücktreten alles Landschaftlichen, Sterilität.

3. Ein Übergang zum romanischen Stil besteht nicht. Dieser ist von Anfang an dem Konventionellen entgegengesetzt. Überall wo er sich heraushebt, klingt eine niegehörte Melodie.

Der Künstler des 12. Jahrhunderts setzt seine Darstellung aus einzelnen Gegenständen, gleichsam stückweise, zusammen. Und diese Gegenstände sind nur ferne Erinnerung an ein Naturbild. Er kennt keine körperlichen Gebilde; er hat kein Gefühl für Tiefendimension. Die Figuren entfalten sich silhouettenhaft, friesartig hinziehend; sie haben keine Stofflichkeit,

Schattenrissen ähnlich. Die Linie zerschneidet Bildfläche, Köpfe, Haare, Gewänder, als wäre alles von einer Textur. Der romanische Künstler vermeidet das Fliessen der Linie, welches doch unser hingleitendes Auge von Natur aus bevorzugt. Starr, unerbittlich gehen seine Züge. Und die regungslosstehende Einzelgestalt ist sein Lieblingsthema.

Auch die Erzählung durchdringt starrste, statuarische Eintönigkeit. Man stelle die Clemenslegende in Bunzlau, die Petrilegende in Idensen neben die Reichenauer Wunderdarstellungen. Selbst, wo heftigste Leidenschaft ausgedrückt werden soll, hält ein harter Zwang die Glieder gefesselt. Ein Temperament wie Rogkerus (Felixlegende auf dem Tragaltar der Paderborner Franziskaner-Kirche) kann dagegen nicht an. Es wirkt die Bewegung nicht wie von innen heraus, organisch; sie funktioniert, wie ein durch maschinelle Kraft getriebener Mechanismus. Die Füsse hängen in die Fläche herab, welk. Der Künstler des 12. Jahrhunderts bildet seine Figuren nach festem Schema. Die individuelle Bedeutung wird durch einen Kanon bezwungen. Ein gleichförmiger Typus lässt nirgends Willkür zu. Die stereotypen Gesichtszüge vollenden die Monotonie. Der Künstler des 12. Jahrhunderts verlangt die Symmetrie; daher auch die Vorliebe für die Einzelgestalt in Vorderstellung. Die Apsiden und Westwände der Kirchen hatten sie schon in frühester Zeit erfordert. Sie greift nun deutlich aber auch in die szenischen Darstellungen ein. (Corneliuslegende, Idensen.) Die Reihung von Gestalten in gleichen Abständen gehört auch dahin.

Wirklich sieht das von der Antike erfüllte Auge hier nur Verzerrung. Dahin die Errungenschaften der hellenischen Welt. Schematisch-geometrische Flächenbilder, ohne Anzeichen von Leben, gleichmässig behandelt wie Architektur, Landschaft und Ornament, einbezogen mit diesen in ein System mathematisch-kalligraphischer Linien-Figuren. Menschen von Fleisch und Blut sind es nicht; Traumbilder, Phantome. Wie vermag der Beschauer hier einen Zugang zu finden?

4. Würde man den Lebensgehalt des romanischen Stils darnach abmessen, wie weit er ein Abbild der Natur ist, so hätte man ihn freilich bald gekennzeichnet. Hier wäre etwa zu sagen: Die Empfindung, wie sie aus der Dunkelheit des bewusstlosen Zustandes zuerst aufdämmert, empfängt nur die stärksten und wuchtigsten Eindrücke. Die rohe, steife Hand gibt nur einfache, ungegliederte Grundzüge wieder. Das Auge führt alle Mannigfaltigkeit auf wenige, allgemeine Hauptlinien zurück; es sieht Typen. Weit aufgerissen starrt es unbeweglich in die aufgehende Welt. Wie ein plötzlich sehend gewordener Blindgeborner voll Verwunderung und Schreck in die Sonne stiert. Hierfür geben die

Portraitdarstellungen des 12. Jahrhunderts den Beleg. Das aus Bronze getriebene Alexanderkopfreliquiar aus Stavelot in Brüssel (1145, von Falke, deutsche Schmelzarb. Bd. III, Taf. 69), Reliquiar des hl. Gondulf und Candidus (ebendort 1165, Taf. 80) aus der Werkstatt des Godefroid de Claire. Am deutlichsten zeigt es das bronzene Kopfreliquiar Barbarossas in Cappenberg (vor 1171 als des Kaisers Geschenk an den Propst; v. Falke Taf. 119). Caput ad imperatoris formatum effigiem! Die viereckige Bildung des ovalen Kopfes, das flache Gesicht, die schnörkelhafte Stilisierung der Haarperücke, die weitaufgesperrten, herausquellenden Augen, ins Unendliche hinein, das erfrorene, ewig andauernde Grinsen um den Mund: Die elementare Unpersönlichkeit dieser Zeit wird hier subiective wie obiective fasslich. Ja, hier kann uns der tiefste Sinn jenes Stils aufgehn; wir sehen seine Quelle im innersten Lebensgrund des Volkes. Ein Porträt gibt nichts vom Individuum; man kannte, man fühlte sich nicht als Individuum. Man hat Bedürfnis, Verlangen nach Unpersönlichkeit. Nicht die Empfindung des Einzelnen macht jenen Stil aus, er ist erfüllt von dem Trieb einer Allgemeinheit. Was er uns gibt, was wir erleben vor diesen mit Linien und Figuren angefüllten Flächen, das Abbild der Erscheinung ist es ja nicht; dies, die „objektive Naturwahrheit" ist kümmerlich. Aber ausserdem, was sie als Gegenstand bedeuten, wohnt den Formen eine mächtige Kraft inne. Die mathematischen Verhältnisse, die Füllung der Fläche, die Starrheit der Linie, die Symmetrie, die Gleichförmigkeit: hierin drückt sich der allgemeine Zustand, die Lebensstimmung oder, wie man es nennt, das Lebensgefühl, aus (Vischer). (Ich will mich ungern zwar beschränken und auf das zu Grunde liegende psychophysische Phänomen nicht eingehen.)

So ergreift uns der romanische Stil als Entladung des zum ersten Mal erregten Lebenszustandes der germanischen Völker. Wie gesagt, wir erfahren mehr von den Instinkten des Künstlers, als von der Welt, die er abbilden will. Wie er aus dem blöden Hinvegetieren erwacht, sein selbst und der ihn umgebenden Natur bewusst wird, da ist es zuerst ein dunkles ahnendes Gefühl; der Mensch sieht die Natur nicht ausser sich, von sich abgerückt, als Erscheinung in Licht und Schatten, als Bild. Dagegen der spätantike Künstler, der Illusionist, sieht die Welt überlegen an, ausser sich ganz und gar, als Augenschein, objektiv.

Man kann es auch so fassen. Der Mensch ist mit der Natur innig verbunden. Jetzt nun, wie der auf Anschauung gerichtete Trieb in ihm lebendig wird, treten die mathematisch-mechanischen Verhältnisse der Natur zuerst in sein Bewusstsein und erwecken in ihm eine allgemeine

Welt-Stimmung. Er ist gleichsam in dem Stoffe noch versunken, der Maler in seiner Fläche und Linienfigur gefangen gehalten, der Plastiker im Stein stecken geblieben; der romanische Stil steht somit der objektiv anschauenden Antike als subjektiv gegenüber. D. h. er verbildlicht mehr von dem Innenzustande des erregten Subjekts als von dem angeschauten Objekt.

Es ist ein Stil; er entspringt der Not und dem Drang der Masse. Die karolingisch-ottonische Kunst war künstlich am Leben gehalten, von der Historie getragen. Sie vermochte den Bedürfnissen des gebildeten Klerus, der adligen Stiftsdamen und des Kaiserhofes, mit dem sie alle in Beziehung standen, genugzutun. Ihr fehlen die kräftigen, lebenzeugenden Instinkte. Die Stillosigkeit der Werke, die unter Bernward von Hildesheim entstehen, die Bronzetür und die Säule, ist dafür der Ausdruck. Deshalb sind auch alle Abweichungen von der antiken Form nur schwache Produkte. Hier gehören die zeichnerisch-linearen Tendenzen hin, die in der altchristlichen Kunst schon auftreten (Wiener Genesis, Vergil der Vaticana 3225, Quedlinburger Italafragmente), die Werke der Reimser Schule in karolingischer Zeit; [2]) die Werke der Adagruppe. [3]) Es fehlte eben das Publikum. Über die Köpfe des in Dumpfheit und Lebensnot befangenen Volkes hinweg gehen die Werke von Hand zu Hand. Die städtische und bürgerliche Kultur erwacht jetzt im 11., vor allem im 12. Jahrhundert. Und damit erst entwickeln sich Lebensgefühle, Triebe, welche nach Ausdruck verlangen. Der schöpferische Geist, Selbstgefühl treten hervor. Man fasst Mut zu sich selbst. Es schwinden die historisch-antiquarischen Bemühungen der Mönchskultur. Die ganze Lebensauffassung durchdringt das einheitliche, grosse Gefühl. Hier treten die grossniederfallenden Gewänder auf. Der Mantel auf der Schulter genestelt, lose herabgehend, von dem gehobenen Arm feierlich aufgenommen (St. Patroclikönige, Idensen). Man versteht zu wohnen. Das romanische Haus in Soest. [4]) Die sauberen Quadersteine, die engen Fenster mit zier-

---

1) Zu den mannigfaltigen Einflüssen, denen sich die Handschriften hingeben, vgl. Swarzenski, die Regensburger Buchmalerei.

2) Eboevangeliar (816—35) Loiselevangeliar, Evangeliar von Blois, Utrechtpsalter (nach Goldschmidt).

3) Ältestes Werk: Evangeliar des Godescalc, 781—83 für Carl des Grossen und Hildegard (Janitschek, Adapubl. Taf. 25.) Harley-Evangeliar Brit. Mus. Harley 2788. Evangeliar von Abbeville, Evangeliar von Soissons, Drogosakramentar. Hauptwerk: Adahs. Trier Stadtbibl Nr. 22. Anf. 9. Jh. an St. Maximin in Trier geschenkt. Evangelienbuch aus Mainz in Gotha I, 21. Erfurt. Ausstell. 1903 Nr. 219. Publ. v. Haseloff Taf. 16.

4) Auf dem Burghof, zwischen St. Paul und Grandweg. Veröffentl. Ztschr. d. Vereins f. Gesch. u. Altertumskunde Westfalens Bd. 60 (1902) Münster pag. 88 (Taf. 1—3).

lich skulpierten Kapitellen, die Gewölbe im Untergeschoss, noch ängstlich und gedrückt, aber farbig geziert. Grate mit roten und blauen Sternen, Kappen mit bunten Sternen auf weissem Grund. —

5. Es scheint, als ob ein mathematisches Gesetz im Menschen wirksam ist. Wir sehen, er bringt alle Willkür und Zufälligkeit der Erscheinung auf ein architektonisches Prinzip; es ist der innere Antrieb. Die starre Gebundenheit, die regelmässigen Verhältnisse, die strenge Gradlinigkeit, die Flächigkeit sind Ausdruck eines architektonischen Gefühls. Dies ist auch die Quelle der archaischen Kunst der Griechen im 6. Jahrhundert. Lotze (Mikrokosmos 2. Aufl. 2. Bd. S. 198) sagt: „Wo die Erzeugnisse der künstlerischen Phantasie sich kaum über die Bemalung und Tätovierung des Körpers erstrecken, auch da tritt ein Formgefühl auf, in welchem die Ahnung eines inneren Rechtes jeder gezogenen Linie liegt. Alles, was am kräftigsten und härtesten den Gedanken der Gesetzlichkeit ausspricht: die geraden Linien, parallele Seiten, rechte Winkel, ebene Flächen, kurz jede leicht übersichtliche Symmetrie setzt der beginnende Kunstsinn am liebsten an die Stelle irrationaler Naturformen." Gleichsam fasst der romanische Maler das Weltbild unter mechanischen und mathematischen Verhältnissen, als Architektur, auf. Hier darf kein Zweifel sein. Man setzt eine Erscheinung, die selbst Wirkung dieser tieferen Ursache ist, als Ursache, wenn man sagt: der übermächtige Einfluss der Architektur sei das wichtigste, stilbildende Prinzip. Diese Meinung ist die durchgängige. In der Plastik, wo die gleichen Gesetze wirksam sind, vertritt sie das Buch von Vöge, die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter (Strassburg 1894). Hier ist der entscheidende Einfluss der mittelalterlichen Architektur auf die Stilentwicklung der Statuarik der Grundgedanke.[1]) Man lernt die Gegensätze zwischen der antikisierenden Strömung der Provence (Arles, St. Gilles) und der neuen, monumentalen Kunst des nördlichen Frankreichs (St. Denis, Chartres 1140—80) kennen. Der Leser wird auf lebendige Weise von Relation zu Relation geführt. Es drängt sich ihm die Frage auf, warum denn das alles so verläuft. Warum die volleren, weicheren Körper, die rundlich-wulstigen Falten verdrängt werden durch erstarrte

1) Auch Reiche, das Portal des Paradieses zu Paderborn, Münster 1905, erklärt die Chartreser Säulenstatue aus den „architektonischen Bedingnissen".

Säulengebilde mit verhärteten Linieneinritzungen zur Andeutung der Falten. Man verlangt eine erlösende Antwort. Zwar wird hier und da der französische Genius als der stilbildende Faktor genannt. Zuletzt wird dann doch gesagt, das menschliche Gebilde schäle sich unter dem Zwang der Architektur aus dem viereckigen Steinbalken heraus. Vöge meint dies natürlich nicht so absolut. Im Grunde fühlt er wie wir.[1]) Wer aber auf eine prinzipielle Erklärung aus dem Wesen der Dinge heraus gedrängt wird, der lässt solche relative Faktoren — ob er gleich ihre Nebenwirkung nicht leugnet — zunächst bei Seite. Die Freistatuen der romanischen Zeit zeigen doch dieselben Formeigentümlichkeiten. Die archaïschen Frauenstatuen der Akropolis (6. Jahrhundert) sind Geschwister der mittelalterlich-strengen Säulenfigur. Wer zwingt sie denn, starr zu stehn, symmetrisch, wer verlangt hier harte, ornamentale Gewandlagen? Sind sie das, was sie sind, unter dem Zwang der Architektur geworden? Die Wandlung zum Linear-Flächigen, zum Gradlinig-Starren, ist sie nicht ebenso radikal in der Buchmalerei? Wo ist hier der allmächtige Baukörper, der sie zurecht setzt? Und in der Tafelmalerei? Thode macht die Bemerkung: „Man darf wohl behaupten, dass die Tafelmalerei in Deutschland in ihren Anfängen nichts als in kleinere Verhältnisse übertragene Wandmalerei war.“ Was den Erfahrungen an unserm Antependium widerspricht; sogar der Rahmen weist auf kleine Kunst hin.

Um es noch einmal zu sagen. Im Naturgefühl und Weltgefühl der Menschheit des 11. und 12. Jahrhunderts liegt in Wahrheit der Grund für das dargestellte Phänomen. Diese Gestalten sind keine direkten Abbilder der Natur, sie sind befangen im Geist der Architektur, ja, sie sind Architektur. Sie entstammen dem Geist der Architektur; sie sind geboren aus einer allgemeinen architektonischen Weltstimmung; es mag ein Vorgang walten, dem analog, wie ihn Nietzsche darstellt, indem er die Geburt der Tragödie aus der Musik erklärt.

Dies ganz eigentlich gibt die Erklärung für die oft beobachtete rätselhafte Einigkeit der bildenden Künste im Mittelalter. Der plastische und malerische Schmuck scheint mit dem Bauwerk innig verwachsen. Die 4 Gestalten in St. Patrocli stehen so abgemessen zwischen den Fenstern, als wären Baumeister und Maler ein und derselbe erfindende Kopf; sie

1) Er geht allem einigermassen Begrifflichen aus dem Wege. Diese anschauliche Konkretion, das Schreiten von Fall zu Fall ist das Wunderbare bei Vöge; seine liebende Versenkung in den Gegenstand. Er ist wahrhaft historisch: seine Analysen sind positiver Natur; sie sind ohne Gleichen.

2) Die Nürnberger Malerschule, Frankfurt 1891, pag. 4.

sind 4 mächtigen Säulen vergleichbar, welche die Halbkuppel tragen. Die Gestalten auf der nördlichen Wand in Idensen, Gebet des Cornelius links, Vision Petri rechts vom Fenster, sie antworten einander in denselben Grundtönen. Das Gleichgewicht der Flächenbelastung ist mit strengen Maassen abgewogen. In den pompejanischen Wandgemälden wird dagegen durch Architekturmalerei die Fläche überwunden, dünne Säulchen spielen zum Schein mit schweren Gebälken; Festons hängen vorn herab; schimmernde Gestalten schweben am blauen Himmel hin; man wandelt im Anblick sonniger Landschaft. Man hat ein Bild; vergisst die Wand, die Architektur. Noch die Fresken der Reichenau verraten nichts von einem strengen, tektonischen Sinn. Die Abschnitte der einzelnen Felder treffen nicht auf die Säulenintervalle der Arkaden. Die malerische, spätantike Kunst verleugnet die architektonische Wahrheit. In der romanischen Kunst aber übertönt diese Wahrheit alle anderen. Sie kommt uns aus den plastischen Gebilden (der Säulenstatue z. B.) entgegen; sie spricht aus der Malerei. Flächenhaftigkeit, Linienhaftigkeit, Symmetrie, Regungslosigkeit und Gesetzmässigkeit der Figuren, das dekorative System, alles entspringt scheinbar dem inneren Leben des Bauwerks. In der Ornamentik der Gliederung verkündet sich am lautesten dieser Zusammenklang im innersten Wesen. Die Architektur selbst nun, sie drückt sich im romanischen Stil am völligsten aus. Sie verkündet ihre Grundwahrheit. Das Gefühl der Masse und Schwerkraft ergreift uns nicht mehr so elementar. Der dorische Stil allein vermag sich daneben zu behaupten; beide entstammen der Erde unmittelbar; schon in der Säulenstatue und der archaischen Akropolisstatue geben sich das 12. Jahrhundert der mittelalterlich-germanischen und das 6. Jahrhundert der hellenischen Welt die Hand. Die Übereinstimmung ist wertvoller als die relative Ähnlichkeit zwischen der romanischen und byzantinischen Kunst. Nur insofern also darf man die Architektur als die mächtigste Kunst des Mittelalters auffassen, als es ihre Grundtöne sind, welche die übrigen Künste abgeschwächt wiederholen. Alle zusammen geben erst den vollen Ton. Das Innere von St. Patroclus sei, wo wir im Begriff stehen, in das 13. Jahrhundert fortzuschreiten, der letzte Eindruck. Der Blick wandert in feierlichem Tempo von der Westempore gegen den hohen Chor. Dicke, viereckige Pfeiler tragen die Oberwände; mächtige rechteckige Vorlagen mit Säulen in den Ecken, springen gegen das Mittelschiff vor; schwere Gurte spannen sich flach herüber. Die Gewölbe hängen drückend über dem Schiff-Raum, so dass er im Schnitt mehr breitgezogen als hoch wirkt. Die Vierungspfeiler sind von ungeheurer Massigkeit; die breiten Wandflächen sind geschlossen, still; ein dünner Horizontalsims: alles. Die tragenden Glieder ohne Gelenk; die Pfeiler pfostenhaft, ohne

Basis, ohne Kapitell. Der gleiche abgemessene Takt, derselbe schwere Rhythmus, dieselbe einförmige Melodie wie in der Malerei der Apsis. Bruch mit aller Historie auch hier. Die Bartholomäuskapelle Meinwercs in Paderborn (1015 vgl. Kap. I) kaum 100 Jahre vorher: steile elegante Basen, schlanke Säulen, reich gegliederte Kapitelle, die zusammengeschnürten Gewölbansätze steilaufsteigend, durch eingeschobene Kämpferstücke noch gelenkiger gemacht; alles geht zierlich auf den Zehen. Von der neuen Zeit aber gilt der Ausspruch Dehios (Baukunst Bd. I): „sie wollte den Kirchenbau über die lockere, unentschiedene Behandlungsweise der älteren Jahrhunderte, über alle Willkür und Missverhältnisse hinausheben durch Fixierung einer leicht verständlichen, in der Anwendung untrüglichen, alle Einzelverhältnisse durchdringenden Regel; es ist der von Innen wirkende Trieb nach entschiedener Betonung des Richtungsmomentes, nach straffer Sammlung und Bindung."

Im Verlauf wird dies innere Verhältnis von Malerei und Architektur noch deutlicher. Seine Beleuchtung wirft Licht zurück auf die Wandlung des Naturgefühls in der Malerei. Im 12. Jahrhundert ist die Malerei die schwächste Kunst. Sie soll ein Abbild der Erscheinung sein und sie ist beinahe Ornament. In diesem Sinne besteht der Ausspruch Brunns[1]) über die verwandte Kunst der Ägypter: „Die Ägypter fassen den menschlichen Körper nur in seiner ersten Beziehung auf."

1) Griechische Kunstgeschichte, Bd. II (1897) pag. 98.

Tafel V.



Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.

St. Patroklus-Dom zu Soest

Zweiter Teil.

Der spätromanische Stil und das 13. Jahrhundert.

1. Kapitel.

Die Denkmäler aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Höhepunkt des byzantinisch-italienischen Einflusses.

Die dargestellten Anschauungen werden erst jetzt das rechte Licht erhalten. Der Sinn der Kunst des 12. Jahrhunderts wird noch deutlicher, wenn wir aus dem 13. Jahrhundert zurückblicken; indem die Zeitalter sich wechselseitig beleuchten. Die einzelnen Werke müssen wiederum der Erörterung der Probleme vorangehn.

Die nördliche Nebenapsis von St. Patrocli.

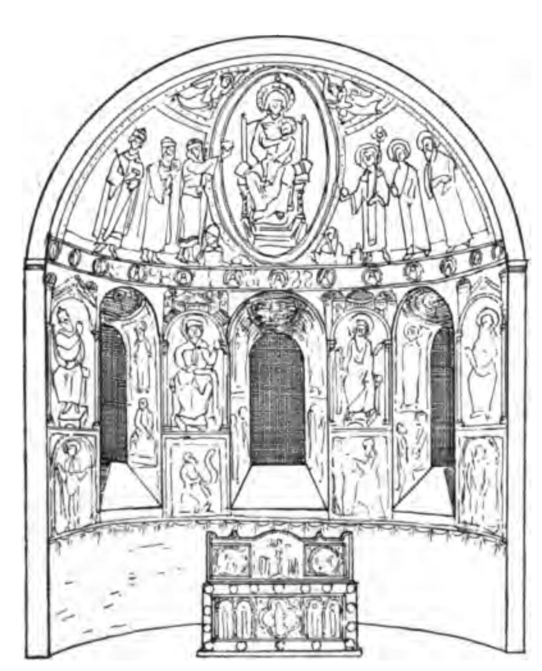
1. Noch im Ausgang des 12. Jahrhunderts, 30 bis 40 Jahre nach dem Hauptchor (1166), wird die nördliche Nebenapsis des Domes ausgemalt.[1]) Die Erneuerung ist so durchgreifend, dass die Gemälde als stilistische Dokumente beinahe nicht mehr gelten können; aber hinsichtlich des Inhaltes sind sie sehr wichtig.[2])

Die Apsis scheidet sich durch eine breite, tonnengewölbte Vorlage von der Ostwand des Querschiffs (vergl. Abb. S. 19). Der Maler hat eine gleichartige Fläche zu schmücken, wie im Hauptchor: den durch drei Rundbogenfenster zerlegten Apsiszylinder, die Halbkuppel darauf. Oben thront in der Mandorla Maria mit dem Kinde; von links kommen die 3 Magier, rechts reihen sich der Erzengel Gabriel, Joachim und Anna nebeneinander. In der Höhe schwebt jederseits ein Engel, adorierend. Unten,

1) Ausführliche Beschreibung: Organ f. chr. Kunst 1861 (Jahrg. 11) S. 266—270; 1863 (Jahrg. 13). Wieder abgedruckt: Kaiser, die Soester Patroclikirche und Nicolaikapelle mit ihren restaurierten mittelalterlichen Wandmalereien, Soest, Nasse. 1863. Aldenkirchen a. a. O. S. 7. — Gute Aufnahme der Messbildanstalt.

2) Restauriert 1860—63 durch Lasinsky in Mainz; die Aufdeckung kurz vorher. Ausser der Übertünchung hatte ein Barockaltar geschadet; um dessentwillen hatte man Stücke aus der Mauer gebrochen.

der Thronenden zu Füssen, zwei heilige Männer in Brustbild, der rechte, priesterlich, neben ihm auf dem Altar Kelch und Patene: Melchisedek, der linke, ritterlich: St. Patroclus, daneben ein Fisch. Die Fensterzone ist durch ein Band — 13 Medaillonbrustbilder der kleinen Propheten und Baruch — von der Kuppel abgetrennt. Sie zerfällt durch horizontale Teilung in 2 Hälften. In der oberen sitzen vier Gestalten. Von links nach rechts David, Salomo: ista est speciosa inter filias Hierusalem, Isaias, [Ezechiel, vom Restaurator]. In gleicher Höhe mit ihnen stehen in den Laibungen der drei Fenster je ein Greis und eine Greisin. Nach Kaisers Deutung: Joachim Vater, Anna Mutter. Simeon Priester; Hanna, die Prophetin; Zacharias und Elisabeth. Alle in Vorderhaltung, emporweisend. Die Kreismedaillons der Scheitel haben im Mittelfenster Johannes Evangelista, links und rechts Erzengel. Die ganze zweite Hälfte der Fensterzone erfüllen 10 Vorgänge und Gestalten aus dem alten Testament. Vier fallen auf die Apsiswand, je zwei in die Fenstergewände. Von links nach rechts: Daniel in der Löwengrube, Abraham, Jakob segnet Ephraim und Manasse. Jonas unter der Kürbisstaude, Gideon, Elias und das Weib von Sarepta, Hiob im Elend, Jakob und der Engel (?) [Noah, Moses vom Restaurator].



Nördliche Nebenapsis von St. Patrocli (System).

2. Der Gedanke entwickelt sich von unten nach oben. Die Personen und Vorgänge des alten Testaments zu unterst deuten das Kommen des neuen Bundes an. „Es muss alles erfüllt werden, was in den Propheten und Psalmen von mir geschrieben ist." Luc. 24, 44. Daniel ist Vorbild Christi schon in altchristlicher Zeit. Die gekreuzten Arme des segnenden Jacob (1. Mose Kap. 48, 1—15) gelten den Kirchenvätern als Hinweis auf das Kreuz Christi, Jonas (Jona, Kap. 4.) als der auferstehende Christus. Gideon (Richter, Kap. 6, 11—14), der nur auf ein sichtbar Zeichen hin glaubt, ist dem ungläubigen Thomas parallel. Die Witwe von Sarepta mit den kreuzweis vorgehaltenen Holzscheiten (1. Könige, 17) deutet auf die

Kreuztragung, der standhafte Hiob, von seinen Freunden bejammert (Hiob, 2, 9—13) auf das Abendmahl. Was hier vorausgesagt wird, erhält die Erläuterung durch die Propheten darüber. Die sechs Figuren aus der Verwandtschaft Christi leiten unmittelbar auf das Hauptthema hin. Johannes endlich: er sieht eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit. In dem Gewölbe stehen sich alter und neuer Bund gegenüber. Rechts Melchisedek, Opferpriester des alten Bundes, links Patroclus, der Märtyrer, mit dem Fisch. Der Heilige, ein frommer Ritter in Troyes, wurde auf Befehl Aurelians in einem Sumpf enthauptet, denn er sollte um ein christliches Begräbnis gebracht werden. Aber der Leichnam schwamm auf dem Wasser zu den Christen und sie bestatteten ihn; es geschah 274. Zugleich ist der Fisch, ἰχθύς, hier in der uralten christlichen Bedeutung, als Symbol des Geheimnisses der Eucharistie.[3]) Rechts noch Joachim und Anna. Aber links — von Norden, da kamen die Weisen aus dem Morgenland gen Jerusalem. Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenland und sind kommen, ihn anzubeten. Der Stern steht über Maria und dem Kind. Der von Engeln verehrten, auf den Thron Salomonis[1]) erhobenen Patronin ordnet sich also das Ganze unter. Die 3 Magier stehn als die Opfernden des neuen Bundes im Gegensatz zu Melchisedek.[2]) Vor allem gelten sie als das bekehrte Heidentum. Hier in Gemeinschaft mit St. Patroclus sind sie vor Maria Vertreter des gläubigen Soest. Wieder eine allem Volk nahegehende, trostreiche Vorstellung. Die gesamte Ausstattung des Domes ist davon erfüllt (vgl. S. 23.).

In den Glasfenstern der Hauptapsis: Erfüllung der Vorahnungen des alten Bundes: Leben und Leiden Christi. In dem Freskenzyklus endlicher Triumph, Christus Salvator mundi. An den Basen der Säulen des Nordportals, in dessen Bogenfeld der segnende Christus, treten 2 gekrönte Köpfe plastisch hervor. Man kann sie wohl, wie die gleichen an den Engelsäulen zu Erwitte bei Lippstadt auf die überwundenen Königreiche (Dan. 2. Kap.

---

1) Der siebenstufige Thron Salomonis mit den 14 Geschlechtern Davids (in Löwengestalt) in dem Apsisgemälde zu Goslar. Kunstdenkmäler von Hannover, herausgeg. von Wolff, 1901, S. 84. In Gurk: Ecce thronus magni fulgescit regis et agni. Z. K. 1870 S. 139.

2) Wie auf dem Verduner Altar, vgl. Drechsler, der Verduner Altar, Taf. 19.

3) In der linken Vorlagswand ist noch die Sakramentsnische, die erst im späteren Mittelalter allgemein durch das Häuschen verdrängt wird (armarium). Heute noch ist das Chörchen dem Kultus der Maria geweiht.

1—49) deuten.[1]) Auf dasselbe Thema, die sieghafte Macht des Kreuzesopfers, deutet auch das bestickte Seidenkissen im Domschatz (um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden). Es diente zur Schaustellung der Reliquien St. Patrocli und war bei den Prozessionen allen sichtbar. Vorderseite: Lamm Gottes mit der Siegesfahne. Rückseite: Alexander rex. Zwei Vögel tragen den Thronenden aufwärts. Es ist eine alte orientalische Sage: Als Alexander der Grosse ans Ende der Welt kam, wollten ihn zwei Greifen in kupfernem Wagen in den Himmel tragen. Zu nahe der Sonne zerschmolz der Wagen, der König fiel herab. Die geistlichen Dichter des 12. Jahrh. sehen in dem König die dritte der Weltmonarchieen nach der Vision Daniels.[2]) Wie der alte Bund so wird der Heidenkönig überwunden. Ich will in den Himmel steigen und meinen Stuhl über die Sterne Gottes erhöhen; ich will über die Wolken fahren und gleich sein dem Allerhöchsten. Ja zur Hölle fährest du (Jes. Kap. 14, 9—14).

3. Das Byzantinische der Hauptmotive braucht angesichts der im 1. Teil gemachten Erfahrungen nicht ausdrücklich bewiesen zu werden. Die unbewegte, das Kind zur Schau stellende Hagia Theotokos thront auf dem gepolsterten Herrschersitz, die Füsse ruhen auf dem Untersatz.[3]) Die

---

1) Abb. der Erwitter Säulen, Lübke, Taf. XXV, vgl. S. 86. Auf den Säulenschäften ist die Jakobsleiter eingemeisselt; als Verbindung des irdischen und himmlischen Reichs. Ähnlich an süditalienischen Skulpturportalen in den Gewänden; hier kann der Westfälische Steinmetz gelernt haben. — Die Jakobsleiter in gleichem Sinn im Freskenzyklus zu Gurk (Z. K. 1871). — Die 4 Königreiche gemäss Daniel Kap. 3 u. 7 in den Fresken des Karners zu Hartberg i. T. Das alte Testament darüber als Vorbereitung auf die Heilsordnung; oben Christus, Reich der Kirche. (Z. K. 1902, Taf. V—XI. S. 82.)

2) Es singt die Kaiserchronik, der Kaiser und der Kuonige Buoch (entst. vor 1160).

Das dritte tier was ein libarte;
Der bezeichenet den kriechischen Alexander
der mit vier herin vuor aftir lande;
unz er der werlde ende
bî guldinen siulen bekande.
In Indiâ er die wuste durchbrach;
mit zweien grîfen
vuor er zuo den luften.

Mit ähnlichen Worten der Lobgesang auf den hl. Anno (entst. in Köln um 1180). Mit dem griechischen Roman Pseudocallisthenes kommt Alexanders Himmelfahrt in den Kreuzzügen über die Alpen. Die rheinischen Dichter erhalten die Legende über Frankreich. — Die Soester Darstellung erinnert an die in S. Marco (abgeb. bei Didron, Annales archéologiques). Weitere Darstellungen: Portal zu Remagen, Säulenkapitell zu Freiburg i. Br., Otranto.

3) So in S. Maria della Libera bei Sessa, in Messina, Parenzo, Monreale. Jenseits der Alpen in St. Philibert zu Tournus (Saone et Loire); in der Hohnekirche und Nicolaikapelle zu Soest, in der Neuwerkskirche zu Goslar, im Dom zu Braunschweig, in den Handschriften der thüringisch.-sächs. Malerschule. — Die altchristliche Auffassung (Priscilla-

dargereichten Gaben der 3 Könige bleiben unbeachtet. Das erinnert an die häufig in den Bogenfeldern über den Portalen angebrachte Komposition.[1]) Die Könige selbst, am ärgsten restauriert, lassen in den goldgesäumten Tuniken, den gemusterten Mänteln, den auffällig kleinen Füssen byzantinische Einwirkung nicht verkennen (vgl. die Könige im Hardehausener Evangeliar, Kassel).[2]) Die 4 Propheten erinnern unmittelbar an italienisch-byzantinische Vorlagen. Dieselbe Gebärde Davids zeigt ein Prophet im Freskenzyklus zu St. Angelo in Formis. Die Figur von vorn; ihre rechte Hand zeigt aufwärts, der Arm überschneidet die Brust; der linke Arm greift darunter her, die Hand hält ein aufwärts flatterndes Spruchband.[3]) Die alttestamentlichen Darstellungen sind am Ende des 12. Jh. schon eingebürgert. Vollzählig mit den entsprechenden neutestamentarischen Ereignissen hat sie der Klosterneuburger Altar des Nicolaus von Verdun (1181). In unserem Fall ist es aber keine Typologie. Die Vorgänge des neuen Testaments fehlen. Jakob segnet Ephraim und Manasse, Elias und das Weib von Sarepta, dies begegnet häufig auf den Kupferschmelzen der Kreuze; in Hinsicht auf das Kreuzesopfer.[4])

Katakombe 4. Jh.) wird im 5. Jahrh. durch die byzantinische verdrängt. Wulff, Die Koïmesiskirche zu Nicäa und ihre Mosaiken, Stud. z. Kunstgesch. d. Auslandes, Strassburg 1903, Bd. XIII, S. 256 bringt das mit dem Konzil von Ephesos (430) zusammen. — Die Orans mit griechischer Beischrift auf dem Tragaltar in Paderborn. Die stehende Madonna mit dem Kinde (seit 6. u. 7. Jh. Wulff: Fresco der Koïmesis-Kirche) wirkt in der Madonnenstatue am Paderborner Portal nach.

1) Hauptbeispiel: Nordportal des Baptisteriums zu Parma; gegenüber der Engel den Joseph weckend; unten: Jakob und seine Söhne, Moses, Wurzel Jesse, Vorfahren Christi, Prophetenbrustbilder im Rahmen (Abb. Zimmermann, oberital. Plastik 1897, S. 121.) Goldene Pforte zu Freiberg i. S. Propheten in den Gewänden, Engel in den Laibungen, Jüngstes Gericht. Münster, Paradiesportal am Dom, Gegenstück Bekehrung Pauli (Türsturz). Kathedrale zu Bourges u. a.

2) Sie stehen in der Apsis hintereinander; während diese in der altchristlichen und ottonischen Kunst herkömmliche Art im 13. Jh. allgemein durch den knieenden, ältesten König verdrängt wird. In gleicher Tracht und Stellung in den Glasfenstern zu Chartres; hier auch die byzantinische Madonna.

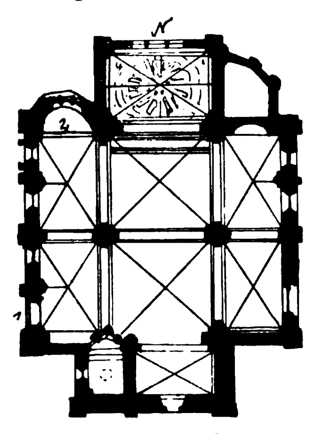
3) Abb. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst. Bd. 2 S. 40.

4) Die meisten um die Mitte des 12. Jahrh. entstanden, nach von Falke meist in Lüttich und Stablo. — In dieser Gegend wirken die Theologen Honorius von Autun, Hugo von St. Victor, Rupert von Deutz. Gerade diese geben der typologischen Auffassung die literarische Gestalt, indem sie die Bestrebungen der alexandrinischen Patristik aufnehmen. Rupert, vor allem Kommentator der Schriften Augustins, lebte in Deutz und zeitweilig in Siegburg. Wibald, Abt von Stablo und Corvey, war ihm persönlich bekannt. Hauck, Kirchengeschichte S. 413.

Nichts bewegt dieses Zeitalter so stark, als die Vorstellung der Überwindung des Heidentums — die 3 Magier, Alexander der Grosse, die 4 Weltreiche — und die Besiegung des Judentums durch das Erlösungsopfer des neuen Bundes. Es tritt in den beiden nächsten Werken noch klarer hervor.

Maria zur Höhe.

1. Maria zur Höhe liegt, wie die nahe Wiesenkirche im Nordosten der Stadt, entfernt vom Dom, nahe der Mauer. Im Innern ist es eine dreischiffige Halle, nur 2 Joche lang. Der Chor, im Grundriss rechteckig, schliesst gerade. Im Westen liegt ein viereckiger Turm, gegen das Mittelschiff in einer Empore geöffnet. Als Erzbischof Philipp von Heinsberg (1179—91) die Stadt in 6 Sprengel teilt, wird Maria in altis erwähnt. Die ältesten Teile des Baues reichen in den Ausgang des 12. Jahrhunderts hinauf: Nordwand und Turm in den unteren Teilen. In den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts — um 1220 — erweitert man die Kirche; die Pfeiler werden unter Beibehaltung dieser älteren Teile südwärts gerückt. Der nordwestliche Längsgurt trifft dadurch auf die Turmöffnung. Man fängt ihn durch drei kurze Säulen ab; diese, über Eck aus der Wandflucht herausspringend, bilden den Eingang einer Turmkapelle. Diesem Bau gehört auch das nördliche Rundchörchen und die Heilig-Grabnische in der nördlichen Nebenschiffswand an.[1])



Grundriss der Kirche Maria zur Höhe in Soest.
1. Heilig-Grabnische. — 2. Nördliches Nebenchörchen.

2. Gemälde.[2]) Pfeiler, Gurten und Gewölbecken sind mit rotem und grauem Rankenwerk bemalt. Figürliche Darstellungen sind im Chor-

---

1) Tappe, die Altertümer der Baukunst in Soest, 1823, Heft 2. Lübke, S. 161. Taf. XVII. Bezold Dehio Bd. I. S. 509. Taf. 169, 185, 186. Sümmermann, Die Wandmalereien in der Kirche Maria zur Höhe in Soest. 14. Jahresbericht des Westfälischen Provinzialvereins f. Kunst u. Wissenschaft (Münster, 1886) S. XXXIIII—XLIV. Das Haupthaus ist breit: 23 m, lang: 19 m; der Chor breit: $11^1/_2$ m, lang: $7^1/_2$ m. Die Grabnische $1^1/_2$ m lang, 1 m hoch, $^1/_2$ m tief. Seibertz, U. B. Bd. I. S. 94.

2) Aufdeckung: erste Nachricht bei Nordhoff, Bonner Jahrb. LXVII (1879) S. 114 Anm.; er hatte schon früher Malereien unter der Tünche vermutet. Sümmermann, 14. Jahresbericht des Provinzialvereins. Josephson (Pfarrer an M. z. H.), Die wiederhergestellten mittelalterlichen Malereien und die sonstigen bildlichen Darstellungen in der Kirche Maria zur Höhe in Soest. Soest 1890. Memminger christl. Kunstblatt 1884. S. 21—25.

raum, in der Grabnische und im nördlichen Nebenchörchen. Die Malereien im Chor und in der Grabnische sind bald nach der Erbauung entstanden. Die im Nebenchörchen um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Sie beschäftigen uns später.

Die Gemälde im Chor. Der rechteckige Raum ist mit einem kreuzförmigen Kuppelgewölbe überdeckt. Vom Zenith der Kuppel spannen sich Zwischengrate nach den Scheiteln der tragenden Spitzbögen. Der Maler verdeckt diese Diagonallinien dem Auge, indem er durch einen breiten, kreisförmigen Fries die obere Gewölbfläche abtrennt, wodurch der Eindruck entsteht, als wäre eine flache Kuppelkalotte auf vier sphärische Hängezwickel gesetzt.

Im östlichen Feld des Gewölbes, den Blick des Eintretenden sogleich hinreissend, erscheint Maria mit dem Kinde. Himmelskönigin, mit goldener Krone, auf goldenem Thronsitz, von goldenem Dreipass umrahmt. Sechzehn Engel in goldenen Gewändern, goldenen Nimben und goldenen Schuhen reihen sich zu zweien und dreien um die Thronende in feierlicher Ordnung. Sie stehen aufgerichtet, ganz von vorn, den Blick geradeaus. Die Köpfe und Flügel gegen den Scheitel des Gewölbes einwärts gerichtet, die herabhängenden Füsse auswärts gegen die Peripherie, schliessen sie sich strahlenförmig um Maria zum Kreise zusammen. Anbetend zu den Seiten des Thrones zwei männliche Gestalten, braunbärtig der Linke, weissbärtig der zur Rechten: Johannes Baptista und Evangelista. Verehrend umschweben vier kleinere Engel die Thronende: zwei, den Scheitel des Gewölbes umfahrend, schiessen köpflings herab, Weihrauch streuend; die anderen zu den Seiten, streben empor. Auf dem Friesband, welches den himmlischen Reigen umrahmt, erscheinen zehn Brustbilder von Propheten des alten Bundes, abwechselnd mit Rankenfüllungen. Bärtige Greise zumeist, Spruchbänder in den Händen, zeigen sie erregt aufwärts. Jesaias: ecce virgo concipiet et pariet. Malachias: ecce veniet ad templum suum.[1])

Soest, seine Altertümer und Sehenswürdigkeiten. Soest 1891. S. 85. C. Josephson, Die Kirche „Maria zur Höhe" in Soest und ihre mittelalterl. Malereien; Sonderabdruck aus dem Christl. Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus (Stuttgart) erschienen Soest, Capell, 1905. (Zahlr. Abbildungen.)

Abbildungen: Farbige Aufnahmen von Vorlaender im Besitz der Inventarisation der Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen (Münster Landeshaus). Photographieen darnach sind dort käuflich. Borrmann, mittelalt. Wandmalereien a. a. O. Farbentafeln: Engel des Gewölbes, Abrahams Opfer, Kain u. Abel; nach den Copieen Vorlaenders, Schnelles und Quensens. Düsseld. Ausstellung 1902.

1) Jesaja 7, 14: Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heissen Immanuel. Malachias 3, 1: Und bald wird kommen zu seinem Tempel der Herr, den ihr sucht, und der Engel des Bundes, den ihr begehret, siehe er kommt. (Darstellung Jesu.) Die übrigen Sprüche vom Restaurator.

Die vier Zwickel, sphärische und geknickte Dreiecke, zeigen Vorgänge des alten Testaments als Vorahnungen neutestamentarischer Ereignisse. Von links (Norden) nach rechts 1. Abraham: bewirtet die drei Engel im Hain Mamre. Sara horcht, den Kopf aus dem Vorhang der Haustür steckend. „Ich will wieder zu Dir kommen über ein Jahr, siehe, so soll Sara, dein Weib, einen Sohn haben" (1. Mose 18), Vorbild der Verkündigung an Maria. 2. Jsaaks Opferung (1. Mose Kap. 22, 1—13), Vorbild des Opfertodes. 3. Die Eherne Schlange. Moses führt das Volk heran (4. Mose 21, 1—10), Vorbild Christi am Kreuz. 4. Elias und das Weib von Sarepta (1. Könige, 17) deutet die Kreuztragung voraus.

(Die vier Vorgänge ergänzen sich durch Kain und Abel an der östlichen Wand des rechten Nebenschiffs.)

Die Rückwand ist unten durch eine Blendarkade gefüllt. Die obere Fläche zerfällt durch ein dreiteiliges Fenster in zwei Schmalfelder. Jedes scheidet sich durch einen horizontalen Fries wieder zweimal. Links oben: 1. Daniel in der Löwengrube. In Vorderhaltung mit Spruchband; kleine Löwen um seine Füsse. Von oben herab der Engel des Herrn, den Habucuc herbeiführend (Dan. 6, 1— 27). „Welche haben durch den Glauben Königreiche bezwungen, der Löwen Rachen verstopfet" (Ebr. Kap. 11). Vorbild der folgenden Darstellung. Darunter: 2. Der zwölfjährige Christus im Tempel. Das Spruchband ist dem des Daniel parallel gerichtet. Rechts oben: 3. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen Horeb. Das Volk liegt trinkend am Boden (2. Mose, 17, 1—6). Dem antwortet im neuen Bund: 4. Die Taufe Christi. In den äusseren Bogenfeldern der Blendarkade ist links Stephanus, rechts noch Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes; in den Zwickeln zwei weibliche Heilige.[1])

3. In der Heilig-Grabnische werden die Ahnungen des alten Testaments Wirklichkeit. Das Grab liegt in der nördlichen Nebenschiffswand, westlich gegen den Turm. Die Nische, über der schmalen rechteckigen Grabeshöhlung, schliesst spitzbogig, die Kanten sind mit drei Rundsäulen besetzt; das vordere Paar, auf Konsolen vor der Wand, trägt ein vorspringendes Mauerstück. Hierauf sind links und rechts vom Eingang zwei Propheten.[2]) Auf der Rückwand der Nische unter dem Fenster erscheint als Hauptdarstellung: 1. Die Kreuzigung. Ein Knecht, links, sticht dem Toten die Lanze in die Seite, einer zur Rechten hält ihm den Schwamm mit Essig und Galle vor. Maria, ohnmächtig, von den

---

[1]) Ergänzt sind die Köpfe von Maria und Kind; ganze Partieen der unteren Gewandpartie; die Palmbäume auf den Zwickeln.

[2]) Ergänzt.

Frauen gehalten. Gegenüber ein Haufe schildbewehrter, gewaffneter Knechte, höhnend. 2. Auferstehung aus dem Grabe. In der rechten Laibung oben: 3. Die Frauen am Grabe; in der linken Laibung unten die drei suchenden Frauen, in der rechten der Engel auf dem Grabrand (Markus 16, 1—18). 4. Christus erscheint der Maria Magdalena; über der Kreuzigung links und rechts vom Fenster. 5. Himmelfahrt Christi. Als Abschluss im Scheitel das Osterlamm (Joh. 1. Kap. 49).

4. Angesichts des Gewölbes im Chor erfasst es uns wunderbar: Erlebnisse in Venedig, Ravenna, in Süditalien tauchen aus der Vergessenheit herauf. Das Kreuzgewölbe erscheint in eine Kuppel verzaubert. In allen Sphären byzantinischer Kultur war sie seit dem 6. Jahrhundert in Übung. San Vitale, S. Sergius und Bacchus, Hagia Sophia (558—63). Die strahlenförmig um den Mittelpunkt gelegten Einzelgestalten waren das Gegebene. Martorana zu Palermo: der Pantokrater im Brustbild, radial um ihn sechs fürstlich gewandete Engel.[1]) Näher an das Ursprungsland der byzantinischen Kunst führt das Katholikon von Hosios Lukas in Phokis; auch hier im Scheitel der Kuppel der Pantokrater, sechs Engelfürsten im Kreise. Hosios Lukas war Mittelpunkt des kirchlichen Lebens in Griechenland; wie Daphni Zielpunkt vieler Wallfahrer. Im 4. Kreuzzug, 1204, fällt es in die Hände der Lateiner.[2]) Der Niederrhein nahm an dieser Kreuzfahrt stärksten Anteil. Maria mit Szepter und Krone, regina coeli, ist in Soest als Patronin von Stadt und Gemeinde im Mittelpunkt. Das Kind mit der Rolle und segnend ist der Immanuel (Is. Kap. 7, 14). Die englische Heerschar ist prachtvoll in Gold gekleidet. Alle tragen einen ausgeschweiften Goldkragen über Brust und Schulter; das gelbliche Kleid an Fusssaum und Ärmel goldstreifgeziert; meist noch ein lose geschlungener Mantel darüber. Vier sind durch den Bandstreif ausgezeichnet, den wir schon in St. Patrocli fanden. Bei dem einen liegt er kreuzweise auf der Brust: eine Rückerinnerung an den Loros, die Tracht der byzantinischen Engel.[3]) Byzantinisch

---

1) Kondakoff, L'art byzantin a. a. O. S. 33. — 1143—1220 war das Kloster mit griechischen Mönchen besetzt.

2) O. Wulff, Das Katholikon von Hosius Lukas und verwandte byzantinische Kirchenbauten. Heft 11 der „Baukunst" herausgeg. von Borrmann u. Graul, 2. Serie. - Hier soll sich altbyzantinische Gemütsstimmung noch echt erhalten haben Der Cyklus, im 16. Jahrh. erneuert, geht auf eine Vorlage des 11. Jahrh. zurück. — Im Jahre 1211 siedeln sich die Cisterzienser dort an.

3) Er hatte sich im 9. Jahrh. von der spätrömischen Konsulartracht auf die Kaisertracht am byzantinischen Hofe übertragen. Die Erzengel, in der frühbyzant. Kunst bis VI. Jh. (Ravenna) einfach weiss gewandet, erhalten ihn zuerst. Die anderen Engel folgen im 9. Jh. Mosaik der Koïmesiskirche a. a. O. In Soest ist die Schlingung des Bandes verwischt. Niemals in der byzantinischen Malerei: Hosios Lukas (11. Jh.); Cefalù (1148); Monreale. Die Tracht hat die Kunigunde auf der Malerei eines Schränkchens im Dom zu Halberstadt.

ist die Verzierung des Fusssaums mit goldenen Bommeln, die (zwar erneuerte) Goldstrichelung der Gewänder, die auf Goldschmelzen und Miniaturen durchgängig erscheint; die mehrzonige Färbung der Flügel; endlich unverkennbar der Kopftyp mit dem vorne hoch ansteigenden Haar. Erklärt sich die Sechzehnzahl daraus, dass die altbyzantinische Kuppel 16 Fenster und demgemäss 16 Abschnitte hatte? Drei halten Reichsäpfel als Herrschende, die Erzengel; sechs tragen Szepter, drei ein palliumartiges Band, die vier übrigen beten an. Womöglich klingt die in der byzantinischen Malerei eingehaltene Rangordnung der Herrschaften, Gewalten, Fürstentümer und Mächte leise nach; in der Koïmesiskirche umstehen sie die Theotokos und rufen dreimal ‚Heilig'.

Das Opfer Abrahams und die Bewirtung der drei Jünglinge in Mamre findet sich in gleicher Nebeneinanderstellung in dem berühmten Mosaik zu San Vitale in Ravenna (6. Jahrhundert). Die Auffassung ist ganz anders: die liebliche Gartenszenerie des Haines Mamre, die Felslandschaft in der Opferszene, die der griechische Künstler der Bibellegende nacherzählt, sucht man umsonst. Es ist der gleiche Unterschied wie zwischen der Szene der trinkenden Juden am Fels Horeb hier und z. B. der Darstellung in der Handschrift des Gregor von Nazianz (9—10. Jahrhundert; Paris Bibl. Nat. graec. 510). Sicherlich hat der Soester irgend eine griechische Darstellung gesehen. Er versteht sie nur halb; die Trinkenden liegen einer über dem anderen. In der Szene der Taufe Christi lässt sich dieselbe Umbildung wahrnehmen; der Fluss wird als Wellenberg in die Bildebene geklappt, die Ufer schrumpfen zu einem schmalen, den Wellenberg umziehenden Erdstreif zusammen (vgl. Haseloff, Malerschule S. 120). Daniel ist in der Stellung und Tracht griechischen Darstellungen verwandt; Gregor von Nazianz [1]) und Mosaik zu Daphni [2]). Kain und Abel erinnern an das Mosaik zu Monreale. Ähnliche Darstellungen in Deutschland, wo byzantinische Einwirkung nahe liegt.[3]) Von den Vorgängen in der Grabnische fordert allein die Kreuzigung besondere Beachtung; sie gehört mit der gleich zu besprechenden Darstellung des Soester Retabulums in Berlin, des Goslarer Evangeliars und des Missales der Magdeburger Dombiblio-

1) Abb. Omont, Facsimiles des miniatures, Paris 1902.

2) Gazette des beaux arts 1901.

3) An der Ostwand des Langhauses zu Pürgg i. Tirol, als erstes Opfer wie in Soest, zusammen mit Abrahams Opfer und Schlangenerhöhung Abb. Centr. Komm. 1902. Romanische Wandmalereien zu Pürgg u. Hartberg. Taf. IV—XI. (Anf. 13. Jh.) — Plastisch als Vorbild auf den Opfertod Christi am Lettner zu Wechselburg, unterhalb des Kruzifixes; zusammen mit den 4 Propheten (Daniel). — Tympanonrelief aus dem 13. Jh. in Wennigsen (Hannover) Christus auf byzantinischen Thronsitz.

thek zu jener am Anfang des 13. Jahrhunderts plötzlich auftauchenden Gruppe reicherer Kompositionen, die unvermittelt neben denen der ottonischen Zeit (Egbert Kodex; Liutharschule) stehen. Man kann sie nur als Entlehnungen aus der byzantinischen Tradition erklären, worüber das Nähere bei Dobbert (Zur byzantinischen Frage, Jahrbuch der preuss. K. Bd. 15) und bei Haseloff (Malerschule, S. 147 u. Anmerkg.) nachzulesen ist.

Das Altarbild mit der Kreuzigung.

Berlin, Kgl. Museum.

1. Technisches. Das dreiteilige Bild mit der Kreuzigung in der Mitte, Christus vor Caiphas links, den hl. Frauen am Grabe rechts, im Museum zu Berlin,[1]) wurde 1858 durch v. Quast in der Soester Wiesenkirche wieder aufgefunden und kam 1862 an das Museum. Es ist nicht zweifelhaft, dass das Bild in Soest gemacht ist. Gegenständliche und formale Auffassung sind die gleichen, wie in der Hohnekirche; zu derselben Zeit — um 1220 oder 30 — ist es entstanden.

Man hat eine rechteckige Eichenholztafel, in die Höhe 0,81 m, in die Breite 1,94 m. Die Holzfläche ist mit Pergament bezogen, dies mit einer Kreideschicht belegt; die mit harzigen Mitteln gelösten Farben sind darauf getragen. Das Fleisch ist zäh, gelbbraun; dunkler, toniger als auf dem Antependium aus Walpurgis. Von gleichzeitigen Arbeiten auf deutschem Boden ist allein die Malerei auf dem Reliquienschrein von St. Georg bei Serfaus in Tirol (Strasse von Landeck zum Vintschgau), jetzt im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck in Betracht zu ziehen; abgebildet in Farbentafel in den Mitteilungen der Central-Kommission 1903 (N. F. S. 290). Neben den beiden Soester Tafeln die älteste, deutsche Tafelmalerei.[2]) Die Malfläche, Fichtenholz, ist hier viermal überzogen, mit Kreide, mit Pergament, darauf mit Leinwand, zuletzt mit einer zweiten, polierten Kreide-

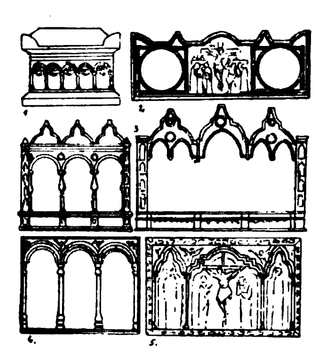
---

1) Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1216 A. Ausführliche Beschreibung und Farbentafel bei Heereman a. a. O. S. 41. — Ztschr. f. christl. Archäologie und Kunst 1858 (Bd. II) S. 283; wo v. Quast den ersten Bericht von der Entdeckung gibt. — Vergl. ferner: Dobbert, Göttingische gelehrte Anzeigen 1890. S. 181; hier wird in Rücksicht auch auf die Malereien in der Chorapsis von St. Patrocli auf die besondere Stärke des byzant. Einflusses hingewiesen; ders., Jahrb. d. pr. Kslg. Bd. XIX, S. 186. Haseloff, Malerschule, S. 146, 147, 151, 166, 345. Janitschek, Gesch. d. M., S. 161. — Abbildungen häufig. vgl. Aldenkirchen Taf. VIII. Janitschek; Lübke, Gesch. d. d. K. 1890. S. 306. Soest, seine Altertümer a. a. O. S. 105.

2) Der rechteckige, mit einem Satteldach gedeckte Kasten stand auf dem Hochaltartisch, die Breitseite der Gemeinde zukehrend; auf dem Dache das jüngste Gericht in verkürzter Darstellung; darunter auf der Vorderwand die Apostel.

lage, welche das Gold und Silber und endlich die Farben aufnimmt. Die gegenständliche und formale Behandlung weist auf byzantinische Tradition; die raffiniert feine Technik wurde damals nur noch von den griechischen Klöstern (Athos, Konstantinopel) und ihren Pflegestätten in Italien geübt. Wo sollte dieser Serfauser Meister, vollends der Soester, wo sollte der technisch anknüpfen? — In unserer Tafel herrschen rote und blaue Töne vor; ein lehmfarbiges Braun kommt hinzu. Die Haltung ist lebhaft; gegen das bräunlich blasse Walpurgis-Antependium entschieden bunt und hell. Die modellierenden Lokalfarben sind sorgsam verschmolzen, kurze Lagen heben die Falten der Gewänder hervor. Der bräunlich-schwarze, alles umziehende Kontur ist in den Gesichtspartieen von einer weissen Linie begleitet; mit der byzantinisierenden Malerei aus Serfaus hat die Tafel noch gemein: die Zerlegung der Haare durch schwarze Linien in wellige Bänder, die Andeutung des Mundes durch rote Striche. Die Farbenbehandlung des Tiroler Bildes ist nervöser, die Fläche mit einem Netz weisser und rosalicher Linien übersponnen. In der Gegenüberstellung der roten und blauen Farben in dem Soester Bilde, wozu das gelbliche, blonde Braun die Begleitung macht, klingt bereits die Grundstimmung an, welche die westfälischen Tafeln des 14. und 15. Jahrhunderts so eigentümlich macht. Man sieht, wenn man sich umdreht, aus dem Nebensaale das Gelb und Gold des riesigen Schöppinger Altares hervorleuchten.

2. Form. Als Antependium, Vorsatz, schliesst das Bild den Altartisch, nach vorn. Als Retabulum, Superfrontale erscheint es als Aufsatz. Man stellt die Tafel als Rückwand zum Schutz der Reliquien auf die zurückliegende Kante der mensa. Die Grundform bleibt das schmale Rechteck. Form und Stoff entlehnt man dem festen Untersatz (Steinretabulum, in S. Denis aus Koblenz. Vergoldetes Kupferretabulum in Cluny, 12. Jahrhundert). Der obere Rand ist nicht an die wagrechte Kante des Tisches gebunden, wie beim Vorsatz; die retabula in Maestricht (Stein) und Cluny haben in der Mitte einen rundbogigen Abschluss. Auch der Rahmen des Soester Bildes, welcher ein wenig vorspringt, ist nach oben ausgeschweift. In der Mitte in einen flachen Bogen, zu äusserst beiderseits in auswärts gerichtete halbe Flachbögen; dazwischen in einwärts geschweifte wagerecht abschneidende Spitzen. Dieser Umriss entstammt nicht dem nordischen Formgefühl des



1. Spätrömischer Sarkophag.
2. Soester Altaraufsatz (1220—30).
3. Sienesische Altäre des 15. Jahrh.
4. Soester Altarvorsatz (1250—70).
5. Antependium aus dem Dom zu Goslar, 2. Hälfte d. 13. Jahrh.

beginnenden 13. Jahrhunderts. Die flachen Quadranten zu äusserst gehen auf die Seitenakroterien der griechischen Kunst zurück. Wir finden sie auf den Grabstelen und den Sarkophagdächern. Erinnern wir uns aus dem 1. Teil (Kap. 1, S. 33), dass die ältesten Altäre auf den Märtyrergräbern ruhten, und dass der Rahmen des aus der Vorderseite entstandenen Vorsatzes erzeugt wurde, indem das obere Dach mit den Seitensäulen zu einer Leiste verwuchs. Das Akroterion der griechischen Kunst verliert in der Niedergangszeit den aufsteigenden Umriss, es wird gedrückt und am Ende ist der Charakter der Halbpalmette verwischt. In der frühchristlichen Kunst erhält es eine Umrahmung, inwendig sogar figürliche Darstellungen in Relief.[1]) Das Grabmal des Rolandino Passeggieri auf Piazza Galileo in Bologna z. B. zeigt die Form noch im 13. Jahrhundert lebendig. — Die geschweiften, wagrecht abgeschnittenen Spitzen berühren noch seltsamer. Hier steigt sofort S. Marco auf. Die fünf Rundbögen des Obergeschosses sind in ähnliche Spitzen ausgezogen.[2]) Die Venetianer liebten diese Spitzen sehr und liessen nicht von ihnen noch im 15. Jahrhundert. Die Porta della Carta (1438) neben dem Dogenpalast, der vergoldete Rahmen von Crivellis Triptychon in der Brera (1450—80) haben ihn noch. Besonders aber zeigen die Altartafeln der Sienesischen Schule diesen Abschluss. In Siena, Volterra und dem südlichen Toskana existieren an 20 bis 30 derartig abschliessender Altartafeln. Es ist die Berggegend, wo die Feierlichkeit der im Anfang des 13. Jahrhunderts empfangenen byzantinischen Kunst noch im Quattrocento empfunden wird.[3])

---

1) Besonders die Residenz Ravenna, wo die Sepulcral-Kunst im 4.—6. Jahrh. blüht, enthält zahlreiche Beispiele.

2) Auf dem Mosaik über dem linken Portal, Überbringung der Gebeine des hl. Markus (11. Jahrh.), sind die 5 Bogen ohne die Spitzen. Diese wurden im 13. oder 14. Jahrhundert aufgesetzt.

3) Hauptbeispiele in den Uffizien zu Florenz: Verkündigung des Simone Martini (1285—1344). Krönung Mariae dat. 1420. Unbekannt (Phot. Brogi. 7565.) — Es ist meinem Gefühl nicht so natürlich, die Form der äusseren Spitzen unseres Altares zu erklären als Hälften des mittleren Flachbogens; indem man als Vorbild ein aufgeklapptes Triptychon annimmt. Die innere Feldereinteilung steht mit den Spitzen in keinem Zusammenhang. Übrigens hat das Rahmenornament an der Übergangsstelle in die Spitzen und Bögen eine Naht, wodurch diese erst recht als Aufsätze bezeichnet sind. Der Schweifbogen, wie er hier erscheint, hat natürlich nichts mit dem gotischen Schweifbogen (Eselsrücken) zu tun; bei S. Marco könnte man daran denken. Die Spitzen unseres Altars dagegen, wie der italienischen Altarrahmen, verraten in der stumpfen Endung, sowie den abgleitenden Konturen sofort ihre Abstammung, ihre Entstehung in orientalischer Atmosphäre. Wie sonderbar exotisch wirkt unser Altar erst recht, wenn man die Form des Goslarer Antependiums da-

Die Fläche innerhalb des Rahmens zerfällt in drei Abteilungen. Die seitlichen sind Kreise; flach (konkav) eingewölbt und am Rande von einem Ornamentband umsäumt. Dem Kreis ist jedesmal ein Ornamentstreif im Quadrat umbeschrieben; in die vier beiderseits entstehenden Zwickelfelder hat der Maler Rundbilder von Propheten gesetzt. Den vier Spitzen des oberen Rahmens sind Brustbilder von Engeln eingefügt. Die ganze Tafel ist vergoldet. Die einfassenden Ornamentstreifen, die Rahmenleiste, der Balken des Cruzifixes sind in Gips plastisch aufgelegt, mit einem Stempel eingepresst. In den Ornamenten (der byzantinischen von Blättern durchwachsenen Palmette) ist die Herkunft von der Pressung und Treibung der Goldschmiedtechnik unverkennbar. Die Einwölbung der kreisrunden Seitenfelder ist gleichfalls eine Nachahmung von Treibearbeit in Metallblech.[1])

3. Die Darstellungen. Im Mittelpunkt: Opfertod Christi, eingefasst von Szenen vorher und nachher.

I. Christus vor Kaiphas (links). Christus wird von zwei Knechten vorgeführt. Rechts hinter einem verhängten Tisch sitzt Kaiphas auf gepolstertem Thronsitz; neben ihm sitzt ein Mann, im Gespräch mit zwei rechts vom Tisch stehenden Männern. Hinter Christus ein Jude. Zwei Zuschauer im Grund, hinter dem Sessel. Rückwärts eine Architekturkulisse: des Hohenpriesters Palast. Die Hohenpriester aber und die Ältesten und der ganze Rat suchten falsch Zeugnis wider Jesum, auf dass sie ihn töteten. Und fanden keins. Und wiewohl viel falscher Zeugen herzutraten, fanden sie doch keins. Zuletzt traten herzu zween falsche Zeugen und sprachen: Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen. Der eine der beiden Männer rechts legt die Hand auf den Tisch und legt Zeugnis ab; hierbei fasst ihn der andere an den Rücken. Der Mann auf dem Sessel mit der Schriftrolle ist der Richter; er sitzt mit dem Kaiphas auf einem Stuhl. Sus sall de gestlike walt ok helpen deme wertliken rechte offt es id bedarff (Sachsenspiegel des Eyke v. Repkow). Er zeigt auf den Angeklagten, dreht den Kopf nach den Zeugen, rollt seine Augen aber gegen Christus. Als ein grisgrimmender Löwe (Soester Recht). Links vollzieht sich ein anderes Begebnis. Kaiphas hatte Jesum gefragt: Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, dass du uns sagest, ob du

---

neben betrachtet. (abgeb. Wolff, Kunstdenkmäler von Hannover; Bd. II. Publikation der Düsseld. kunsthist. Ausstell. 1904. Kat. Nr. 103 a. Vergl. Skizze S. 76.)

1) Solche getriebenen Rundfelder hat der Altar von S. Ambrogio in Mailand. — Desiderius, Abt von Monte Cassino liess z. B. einen Altar mit Gemmen und Email schmücken; er schickte dann einen Mönch nach Constantinopel, der liess die plastischen Arbeiten in Silber anfertigen und die Rundbilder („rotundas") von griechischer Hand ausmalen. Leo v. Ostia. Vgl. Dobbert, Über den Stil Niccolo Pisanos und dessen Ursprung.

Tafel VI.



Altaraufsatz aus Maria zur Wiese
(Berlin)

Photogr. Franz Hanfstängel.

seiest Christus, der Sohn Gottes.[1]) Jesus sprach zu ihm: Du sagst es. Kaiphas: Siehe, jetzt habt ihr seine Gotteslästerung gehört. Da spieen sie aus in sein Angesicht und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins Angesicht und sprachen: Weissage uns Christe, wer ist's, der dich schlug. Der Jude, links mit spitzem Hut, schlägt Christus von hinten ins Gesicht.

II. Die Kreuzigung. In der Mitte Christus am Kreuz. Links stehen Maria, Johannes und drei Frauen, rechts ein Soldat und vier Zuschauer. Dahinter auf einer Brüstung sieht man zur Linken einen Engel, der ein bekröntes Weib heranführt. In verhüllten Händen trägt sie einen Kelch, welcher das Christi Seitenwunde entspringende Blut auffängt: Ecclesia. Zur Rechten stösst ein Engel mit dem Speer ein verschleiertes Weib fort vom Kreuz; die Krone fällt, die mosaischen Gesetzestafeln hält sie umklammert: Synagoga. Oben, als dritte Reihe erscheinen über dem Querbalken des Kreuzes zu beiden Seiten 6 Halbfiguren anbetender Engel. Sie kreuzigten ihn und oben zu seinen Häupten setzten sie die Ursache seines Todes und war geschrieben: dies ist Jesus der Judenkönig (J. N. R. J.). Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe und sprachen: Der du den Tempel Gottes zerbrichst und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selber! Bist Du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz. Der rothaarige Meineidige von vorher drängt sich vor. Es stand aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, des Kleophas Weib und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sah und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter: Weib, siehe das ist dein Sohn! Darnach spricht er zu dem Jünger: Siehe das ist deine Mutter. Erdbeben, Auferstehung aus den Gräbern, was uns auf den Soester Kreuzigungszenen um 1400 (Wildungen, Darup) begegnet, fehlt.[2]) Aber der Hauptmann und die bei ihm waren und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschracken sie sehr und sprachen: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen. Der Hauptmann mit Schild rechts; er und die zwei neben ihm zeigen auf den Gestorbenen. Johannes steht dicht am Kreuz, er neigt den Kopf gegen Maria. Sie bricht zusammen; eine Frau nimmt sie bei der Hand und schlingt ihren Arm ihr um die Schulter; der Kopf Marias sinkt nach der andern Seite. Ihr Kopf und der des Jüngers neigen sich gegeneinander. Und von der Stunde nahm der Jünger sie zu sich.

---

1) Kaiphas hält den Spruch: Quousque animas nostras tollis: si tu es XPC dic nobis palam. Lucas Kap. 22, 67 hat: Bist du Christus, sage es. Die Herkunft des ersten Teiles der Inschrift ist unbekannt.

2) Die Fusspartie ist zerstört. Analog den Darstellungen in der Miniatur ist am Fuss des Kreuzes der Schädel in einer Höhle zu denken: Adam.

Dahinter erscheinen die Köpfe zweier Frauen; die eine sieht nach dem Toten, die andere davon weg, abwärts, sie verbirgt ihr Gesicht in der Hand.

Wo ist eine solche Gruppe in der deutschen Kunst, wo solche fünf Köpfe, solche Hände, solche Gebärden, solcher Umriss? Die Spezialforschung weiss, dass die Kreuzigungsszene in analoger Auffassung auf den Marmorkanzeln der Pisani auftritt. Die früheste, im Baptisterium zu Pisa, 1260 von Nicola Pisano; die Grundlagen stimmen überein: Christus bärtig, nackend mit Lendenschurz, der Leib aufgebogen, die Füsse gekreuzt; links Maria ohnmächtig im Arm der Frauen, Frauenköpfe dahinter, rechts der Hauptmann zeugend, mit derselben eckigen Armbewegung; Pharisäer und spottendes Volk; ein Engel führt die Ecclesia, einer stösst die Synagoge fort; über dem Querbalken klagende Engel.[1]) Niccolo knüpft in seinem Reliefstil an die Spätantike an. Der Gegenstand seiner Kompositionen fliesst ihm wie den Malern Cimabue (1240—1302), Giotto und Duccio di Buoninsegna (1282—1320) von der byzantinischen Kunst her. Die in den Klöstern gepflegte Mosaik- und Frescomalerei beruht auf alter, ikonographischer Überlieferung. Die Kreuzigung in der Benediktinerkirche S. Angelo in Formis (unter Abt Desiderius, 1056) ist der pisanischen und soestischen Darstellung ähnlich; sie geht nach Dobbert direkt auf griechische Einwirkung zurück. Hier trägt der Hauptmann den gewölbten Rundschild, wie in Soest, hier ist das echt antike Motiv der Frau, die ihren Schmerz verbirgt, indem sie das Gesicht verdeckt.

III. Die Frauen am Grabe. v. Quast hatte sogleich gesehn, dass die dritte Szene, die hl. Frauen am Grabe, in verwandter Auffassung in dem Dombild des Duccio di Buoninsegna (in der Opera des Sieneser Domes, 1310 vollendet) auftritt. Dobbert hat dann bei Gelegenheit seiner Besprechung der gleichen Szene in S. Angelo in Formis auch diese auf byzantinische Quellen zurückgeführt (Jahrb. XV, S. 158). Abweichend davon ist die Dreizahl der Frauen in Soest[2]) (nach Luc. 24, 2). Sie

---

1) Dieselben Grundelemente: Relief der Kanzel im Dom zu Siena, 1266—88 von Niccolo unter Arnolfos Beihilfe. Kanzel des Guglielmo d' Agnello in St. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja. Hier der Hauptmann in der Tracht der Legionare: mit leinenem Panzer, Brustharnisch (pectorale). Auf der Pisaner Kanzel hat er den kurzen Gladius; den Mantel kapuzenartig über den Kopf gezogen, ähnlich wie in Soest. Giovanni Pisano (1250—1328), Niccolos Sohn zeigt sich in seiner Behandlung des Themas (Kanzel in St. Andrea zu Pistoja 1301 vollendet und im Dom zu Pisa) vollendet 1311; jetzt Museo Civico) selbständiger.

2) Sie findet sich auch auf dem Relief über dem Südportal der Hohnekirche (so wird Maria zur Höhe von den Soestern genannt); in der Malerei der Grabnische; auf dem Relief der hölzernen Kreuzestafel in der Hohnekirche.

kommen von links, die vorderste trägt ein Rauchfass; der Engel sitzt auf dem Stein und zeigt auf das Felsengrab, in dessen Öffnung das Schweisstuch sichtbar wird (vgl. die Darstellung auf der Erztür in Ravello). Weber (geistl. Schauspiel a. a. O. S. 84) erklärt die 3 Vorgänge als die 3 Hauptszenen eines Passionsspieles; von den Sprüchen der Propheten begleitet. Die Kreuzigungsszene lasse den dreigeschossigen Bau der Bühne erkennen. Das Grab ist eine gemalte Kulisse, Schweisstuch, Rauchfass sind den Bühnenrequisiten nachgebildet; während Haseloff feststellte (Malersch. S. 166 u. Cod. Gertrudianus), dass wir hier bloss überkommene Bildmotive zu sehen haben.[1])

---

1) Vgl. die Szene auf dem Triptychon der Collegiale von Alba Fucense (Abruzzen, abgeb.: Bertaux, L'Art dans L'Italie Méridionale, Tome I, Paris, 1904, Pl. XIII bis); auch die Kreuzigung der Soester nahestehend. Wahrscheinlich das Werk eines Benediktiners von Monte Cassino aus dem Anfang des 13. Jahrh. Stil und Technik der 20 Passionsszenen auf Goldgrund, die in Stuck gebildeten Rahmen, zeigen grosse Verwandtschaft mit den deutschen Malereien auf Holz (Serfaus); die byzantinische Strömung überzieht im Anfang des 13. Jahrhunderts Italien ebenso wie Deutschland; die Plastik in Toskana vor Niccolo Pisano. Von hier aus kommen die Italiener zu Giotto. Die Deutschen entwickeln sich ganz anders.

II. Kapitel.

Die Denkmäler des spätesten romanischen Stils.

Gewiss hat im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts eine unmittelbare Berührung Soests mit den byzantinisch-italienischen Kunstkreisen bestanden. Sicherlich ist es eine wunderbare Zeit. Die Bürger von Soest empfinden ähnlich, wie die von Siena, Pisa, Lucca u. s. w. In den weiteren, um die Mitte des Jahrhunderts geschaffenen Gemälden schwindet diese verwandte Empfindung dahin; wogegen ein höchst sonderbares, eigenes Formgefühl durchbricht. Nach einer kurzen Besprechung der Denkmäler wird sich das Bild vollenden.

Methler.[1])

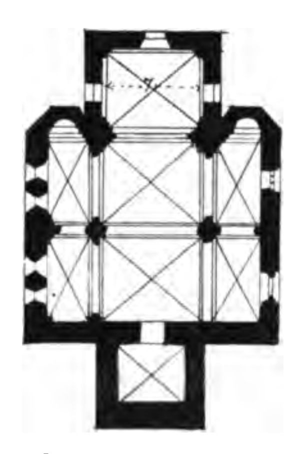
1. Methler, ein Kirchspiel westlich von Soest, in der Richtung auf Dortmund, liegt hinter Hecken und Obstbäumen, in flachen Kornfeldern und Wiesen. Die Kirche steht auf niederem Hügel, der viereckige, aus grünem Ruhrsandstein gebaute Westturm mit stumpfer Pyramide gedeckt, ist weithin sichtbar. Dicke Mauern, enge Schallöffnungen. Kirche, Kirchhof auf dem Hügel, ein Bach unten vorbei: die alte Gründung. Die Ansiedlungen umdrängen den Turm; Zufluchtsort, Stützpunkt der Verteidigung; Soest in seinen frühen Tagen.[2]) Methler erscheint in einer Urkunde Erzbischof Philipps von 1189; es hatte an das St. Gereonsstift den Garben-

1) Deutsches Kunstblatt 1851 (Lübke). Lübke a. a. O. S. 327. Gesch. d. d. K. 1890, S. 276. Nordhoff, Kunst- und Geschichtsdenkmäler von Westfalen, Stück I, Kreis Hamm, S. 38—40. Janitschek, Gesch. d. M., S. 151. Abbildungen: Pausen von Lübke; d. m. a. K. i. W. Atlas, Taf. XXX, Gesch. d. d. Kunst, S. 277. Kuglers Atlas z. Kunstgesch., Taf. 49. Janitschek, S. 151. Photographieen der Pausen Lübkes in der Messbildanstalt. Farbige Aufnahmen von Vorlaender im Besitz des Denkmälerarchivs der Provinz Westfalen. Farbige Abbildungen bei Borrmann, m. a. Wandmalereien (östl. Gewölbkappe). Lichtdrucktafeln bei Nordhoff. — Köln-Mindener Eisenbahn, Station Courl.

2) So dient z. B. der Turm der Stiftskirche von Kemnade in der Streitsache der Äbtissin Judith als Festung. Nach ihrem Überfall auf das Stift lässt ihn die Äbtissin befestigen und mit Mannschaft besetzen. Vergl. Janssen, Wibald von Stablo und Corvey, S. 133.

zehnten zu geben.[1]) Der Bau der Kirche fällt in das Ende der 1. Hälfte des 13. Jahrh.; darnach wurde sie ausgemalt. Der Turm aber, wie St. Petriturm in Soest, stammt noch aus dem 12. Jahrh. Sie liessen ihn stehen. Sicher hatten sie ihn lieb. Wie bei Maria zur Höhe ist das Innere eine dreischiffige Halle von 2 Jochen Länge; der Chor im Grundriss viereckig, schliesst gerade.

2. Gemälde sind im Chor, Überreste in den flachen Nischen der Seitenschiffe. Im Jahre 1851 entdeckte sie Lübke, als er seines Buches wegen durch Westfalen wanderte; v. Quast bewirkte die Freilegung; 1858—59 wurden sie von Fischbach in Unna gut restauriert. Der viereckige Chor ist mit spitzbogigem Kreuzgewölbe gedeckt. Im Gewölbe Christus und Heilige, auf den Wänden die 12 Apostel. In der östlichen Kappe der in der Glorie Thronende, von Engeln aufwärts getragen. Die drei anderen Kappen zerfallen jede durch einen gemalten Streif in 2 Felder: 6 schmale Dreiecke laufen im Scheitel des Gewölbes zusammen. In jedem steht eine Gestalt mit dem Kopf nach dem Mittelpunkt, mit den Füssen gegen den Gewölbrand; den Speichen eines Rades vergleichbar. Links und rechts Maria und Johannes der Evangelist, braunlockiger Jüngling mit dem Spruch: In principio erat verbum. Rechts reihen sich zwei Bischöfe an, links Catharina und Magdalena.



Grundriss der Kirche zu Methler.

Dann die Wände. Eine hohe Rundbogenarkade füllt sie unten. Oben zerfallen sie durch ein Fenster jede in 2 Abschnitte; auf diesen ist wieder durch einen wagerechten Streif ein oberes und unteres Feld abgeschnitten. In den unteren Feldern stehen die 12 Apostel; je zwei in einem Feld, durch Baldachinarkaden geschieden; eine feierliche Reihe. Über ihnen, in den oberen Spitzfeldern, ist auf der Ostwand die Verkündigung an Maria, auf der Südwand Laurentius und ein zweiter Heiliger, an der Nordwand Margareta, Schutzpatronin der Kirche, schlank, Kranz im Lockenhaar, die Füsse auf dem Drachen, oben ein Kreuz. Eine Taube bringt Brot. Sie widersteht dem Antrag des römischen Statthalters, bannt im Gefängnis den Teufel in Drachengestalt, endlich enthauptet. Ein Heiliger mit Schwert daneben.

1) Organ für christl. Kunst, Jahrg. III, S. 114.

3. Unten die 12 Apostel, im Gewölbe der verherrlichte Erlöser inmitten von Heiligen und Märtyrern; eigentlich ist es der altüberlieferte Gedanke, wie er seit dem 5. Jahrh. in den Apsiden wiederholt wird. Nur verliert er hier den geschlossenen Schematismus. Der westfälische Maler verteilt ihn auf die 3 Wände des viereckigen Chorraums und in die Dreieckskappen des Gewölbes.

Die Eindrücke ber byzantinischen Kunst sind verblasst. Man sieht es jenem Maler nicht an, ob er Erlebnisse vor ausländischen Monumentalwerken gehabt hat. Zwar spricht die Art, wie die Verkündigung angebracht ist, dafür. In San Nereo ed Achilleo ist auf dem Triumphbogen links der thronende Christus, rechts die Verkündigung. Auffälliger ähnelt die Gruppierung dem Mosaikenzyklus der Capella Palatina zu Palermo (das System abgebildet bei Lübke, Gesch. der italien. Malerei). In der Kuppel das Brustbild Christi, unter ihm über dem Triumphbogen die Verkündigung, ganz verwandt der in Methler: in dem einen Zwickel der Engel, von seitwärts herankommend, in dem andern Maria als Orans von vorn.[1])

Die Auffassung ist nun höchst lebendig und selbständig. Christus auf dem goldenen Thronsitz bleibt der geheiligte Typus des 12. Jahrhunderts. Die beiden Engel, die die Glorie tragen, stemmen sich rückwärts dagegen und drängen sie in die Spitze der Kappe. Sie möchten sie durch das blaue, sternenbesäte Gewölbe hindurchjagen. Und darunter stürmt der Engel heran, den Oberkörper vorgebeugt, die Flügel schlagen herauf und herab, der Arm greift über den Rahmen fort und segnet Maria. Sie steht unbewegt, die Hände vor der Brust, die Augen drehen sich nach dem Engel. Und die Apostel. Erst noch scheint es eine Versammlung gleichmütiger, heiliger Menschen. Hier und da zuckt es plötzlich, ruckhaft, eine Hand wickelt sich aus dem Mantel, will reden. Gewisse Eigentümlichkeiten, die von dichtem Haar umrahmten Köpfe, Nasen mit aufgeblähten Nüstern, die Wurzel dreieckig eingekerbt, die gemusterten Nimben, finden sich auch in der byzantinischen Elfenbeinkunst. Besonders die Faltennester um die Handwurzeln gleichen denen der Apostelreliefs an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt; hier hat Goldschmidt gefunden, dass die Meister von byzantinischen Elfenbeinen gelernt haben; dass sie solche womöglich bei der Arbeit neben sich hatten.[2]) Auch die Baldachine, Kuppeln

1) Maria als Orans in der Verkündigung auf dem Wandgemälde in Rocamador (Gélis Didot a. a. O. La peinture décorative en France Pl. 16). In Methler könnte diese Stellung durch die Anbringung unter der Himmelfahrt bedingt sein; in dieser Szene ist Maria als Orans üblich.

2) Die Stilentwickelung der romanischen Skulptur in Sachsen. Jahrb. d. pr. Kunstsammlungen 1900. S. 225. Abb. 11; Zeichnungen der Faltenmotive.



Nordchörchen von Maria zur Höhe in Soest
(Katharinenlegende, rechter Teil.)

aus Sparren zusammengesetzt und mit Knöpfen gekrönt, deuten auf solchen Einfluss. Die Einwirkung ist in Methler eine ähnlich entfernte, wie sie z. B. die Kalenderapostel des Psalteriums des Landgrafen Hermann von Thüringen in Stuttgart (vor 1217) verraten.

Die nördliche Nebenapsis von Maria zur Höhe.

Offenbar später als Chor und Grabnische wurde das nördliche Nebenchörchen der Hohnekirche gemalt. Während jene im 1. Drittel des Jahrhunderts, etwa 1220—30 entstanden, setzen wir diese Ausmalung um die Mitte des Jahrhunderts, um 1250—60, an. Die Apsis ist kein genauer Halbkreis; bei der erwähnten Erweiterung des Baus nach Süden, zog man auch die Apsiskurve in die Länge; doch scheint es, als hätte man einen Teil der Grundmauer der kleineren Apsis des urspünglichen Baus beibehalten. Der Raum ist schmal und die steil ansteigende, hochgezogene Halbkuppel schneidet in das Nebenschiffgewölbe ein. In der Mitte des Apsiszylinders sitzt ein dreiteiliges Fenster. Völlig ist die altgeheiligte Form der Apsis, drei regelmässig eingesetzte Fenster, verlassen. Die Darstellungen bilden den Abschluss der cyklischen Folge von Chor- und Grabnische. In der Wölbung: Krönung Mariae. Darunter die Legende der hl. Katharina von Alexandrien. Maria sitzt mit dem Sohn auf goldenem Sessel zusammen, neigt ihren Kopf der Krone entgegen und hebt die Hände anbetend empor. Zur Seite stehen Magdalena, Katharina, Königin, gekrönt, in rotem, weissgefütterten Herrschermantel, Märtyrerin mit Palme. Zwei Engel fahren nieder und schwingen Rauchgefässe; zwei andere über dem Fenster. Die Legende spielt auf zwei Streifen zu jeder Seite des Fensters. Links oben: 1. Katharina weigert sich, das Götzenbild anzubeten. Der Pöbel drängt sich vor, die Heilige steht abseits. Rechts oben: 2. Katharina siegt in der Disputation über die heidnischen Gelehrten. Vor dem Thron des Kaisers steht das Mädchen, den heftig gestikulierenden Gelehrten gegenüber und deutet auf das Spruchband. Die Überwundenen werden auf Geheiss des Kaisers rechts verbrannt. Sie liegen zu Hauf in den Flammen. Ein Engel vom Himmel herab, die Seelen der in letzter Stunde Bekehrten aufzunehmen. 3. Das Rad, die Heilige zu töten bestimmt, wird vom Blitz zerschlagen. Engel kommen daher. Die Knechte werden von Splittern erschlagen. 4. Martyrium. Links letzter Versuch des Kaisers, das Mädchen vom Glauben abzubringen; er sitzt, den Kopf in die Hand gestützt, den Ellenbogen auf das übergelegte Bein; jene von Walther von der Vogelweide beschriebene Stellung des sorgenvoll Gestimmten. Katharina bleibt standhaft. Ihre Genossinnen, lauter junge

Mädchen, stellen sich um sie. Eine hängt sich an ihren Arm und weint heftig. Die ersten Verurteilten verschwinden schon seitwärts. Rechts, durch eine Turmkulisse geschieden, spielt das Ende. Die Einen liegen am Boden, der Henker schlägt dazwischen. Die schlanke Gestalt Katharinas in engem weissen Gewand, die Krone auf dem Blondhaar, steht noch aufrecht.[1]) Oben aber schon der Engel. Ihren Leichnam trugen die Engel auf den Sinai.

Reste in der Marienkirche zu Lippstadt.

Die in den 90er Jahren in der Marienkirche zu Lippstadt aufgedeckten Reste von Wandmalereien schliessen sich den Darstellungen im nördlichen Chörchen der Hohnekirche aufs engste an. Von dem alten, im Jahre 1189 durch den Grafen Bernhard von Lippe geweihten basilikalen Bau stehen nur das Kreuzschiff und die beiden ostwärts daran gebauten viereckigen Flankentürme. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts wird das Langhaus zur Halle umgebaut. Der spätgotische Chor entstand erst 1478 bis 1506.[2])

Die Gemäldereste befinden sich an den Seitenwänden des schmalrechteckigen Jochs, das zwischen den beiden Osttürmen den Eingang zum Chor bildet. Auf jeder Seite erscheint eine Szene in einiger Höhe vom Boden. In ein breites rechteckiges, von bunten Streifen umrahmtes Feld eingeordnet. Rechts Tod der Maria; links augenscheinlich die Disputation der hl. Katharina. Maria liegt aut tücherbehängter durchbrochener Bettlade, weissgewandet, das braune Haar quillt unter dem Kopftuch vor. Der blonde Christus in rotem Mantel steht dahinter und hält die Seele der Hingeschiedenen. Petrus und vier Jünger drängen sich von rechts an das Sterbelager. Die Disputation der hl. Katharina ist vielfach ähnlich der im Nordchörchen der Hohnekirche. Der Kaiser, blondbärtig, einen Purpurmantel über den Schultern, die Schuhe in goldenen Sandalen, sitzt auf hohem Säulenthron. Auf der anderen Seite, rechts, sitzen die Philosophen (fast zerstört) der vorderste mit Spruch und demonstrierender Handgebärde. Mitten dazwischen steht, von vorn gesehn, die Heilige; schlank, in ein enges unter den Brüsten gegürtetes Gewand von gelber Farbe gekleidet. Spruchband und Szepter in den Händen. Die Restaurierung hat hier noch nichts zerstört. Der Wert ist darum unschätzbar. Die dünnen blassen gelben und roten Farben sind in die schwarze Vorzeichnung eingefüllt.

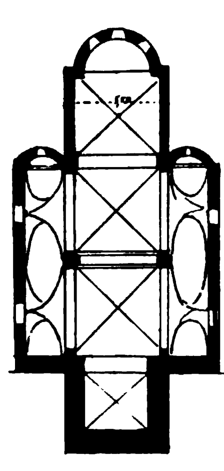
---

1) Rechts stark ergänzt.

2) Lübke, S. 156. Taf. X.

Reste in Weslarn.

Wir fügen hier die gleichfalls nicht restaurierten, 1890 entdeckten Freskenreste in der Kirche zu Weslarn an.[1]) Der kleinste, unverdorbene Strich lässt mehr empfinden, als die grössten Cyklen, welche die Hand des Restaurators berührt hat. Weslarn liegt 1 1/2 Stunde von Soest, auf dem Höhenzuge, der die Börde nordwärts begrenzt. Der Turm ist quadratisch und, wie die vielen kleinen Kirchen um Soest, mit einer stumpfen Pyramide gedeckt. Das Innere ist eine zweijochige Halle mit sehr engen Nebenschiffen, die Gewölbe im Spitzbogen. Die Entstehung fällt in die ersten Jahrzehnte des 13. Jh. Die Nebenschiffe münden in flache Apsiden. Die linke, nördliche dieser Apsiden zeigt Gemälde. In lebensgrossen Gestalten oben in der Wölbung die Krönung Mariae, unten zu beiden Seiten eines Rundbogenfensters je ein Heiliger, Maria in rotem Mantel und blauem Kleid hält die Hände vor die Brust. Christus, rothaarig, mit gelbem Unterkleid, rotem Mantel krönt sie. Die Figuren stehen, wie die Apostel in Methler, vor gelbem Grund, der grün umrandet ist. Die grünen Mergelquadern sind sehr sorgfältig geglättet, darauf eine harte, etwa 1/2 cm. dicke Kreideschicht, die Umrisse sind rötlich-braun; die Farben dünn, mehr gestrichelt. Der Unterschied ursprünglicher Fresken von restaurierten liegt darin, dass diese ersteren zurückhaltend gegenüber der Architektur bleiben, so dass der Beschauer, nachdem er den Eindruck der Architektur bereits empfangen hat, die Bilder allmählich erst auf den Wänden auftauchen sieht. Während der Restaurator mit bunten Farben die architektonische Gliederung vordringlich überbietet.


Grundriss der Kirche zu Weslarn.

Die Apsis der Nicolai-Kapelle in Soest.[2])

Die kleine, südlich vom Dom St. Patrocli gelegene St. Nicolai-Kapelle wurde noch im 12. Jahrh. gebaut. Die Gemälde der Apsis sind um die

---

1) Photographie im Denkmälerarchiv der Provinz Westfalen.

2) Organ für christl. Kunst 1852. Lübke, S. 324. Kaiser, Die Soester Patroclikirche und Nicolaikapelle, a. a. O. Hotho, Gesch. d. Malerei. Bd. I. S. 175. Abbildungen: Organ für christl. Kunst. Pausen sämtlicher Apostel von Lübke. Derselbe, Gesch. d. d. Kunst, S. 276. Förster, Denkmale der Malerei. Bd. V, 9. Innenansicht der Messbildanstalt. — Die Aufdeckung fällt in die 50er Jahre des 19. Jahrh., die Restaurierung durch Fischbach in die 60er Jahre.

Mitte des 13. Jahrh. entstanden. Die Kapelle ist ein längliches Rechteck, durch zwei Säulen in zwei Schiffe geteilt, an der Ostseite in runder Apsis, an der Westseite in einem halben Sechseck schliessend. Hier ist eine Empore eingebaut. Die Vornehmen der Kaufleute werden dort dem Gottesdienst beigewohnt haben. Ihr Patron wird in dem Cyklus besonders geehrt. Die noch im 15. Jahrhundert in hohem Ansehen stehende Schleswicker-Bruderschaft hatte ihre Weinstube, die Rumeney, nahe bei, an der Nordseite des Domes. Zwischen Schiff und Apsidenraum ist eine breite, tonnengewölbte Vorlage eingeschoben; Rundsäulen in den Ecken umrahmen den Eingang. In der Kuppel abermals der von der Mandorla umstrahlte Salvator mundi, umgeben von den 4 apocalyptischen Tieren, angebetet von Augustinus, Maria zur Linken, Johannes dem Täufer, St. Patroclus zur Rechten. In der Fensterzone darunter haben die 12 Apostel ihren Stand. Zwei sind auf die linke Wand der Vorlage herausgerückt. Auf der rechten gegenüber ist St. Nicolaus. Über Christus in der Tonnenwölbung der Vorlage ist die thronende Maria mit dem Kinde in Rundkreis, 3 Rundkreise mit Propheten und alttestamentarischen Vorbildern der Magdschaft schliessen sie ein, den Bogen der Tonne ausfüllend.

Bemerkenswert sind 4 weibliche Gestalten, die in offenen Turmbauten über den Kuppelbaldachinen der 4 zwischen den Fenstern stehenden Apostel erscheinen, wohl die Kardinaltugenden. St. Nicolaus steht in Vorderhaltung unter reichgekröntem Baldachin. Seine bischöfliche Kleidung: weisse Casula, braune Alba, ein goldener, ausgeschweifter Schuppenkragen über der Schulter höchst feierlich. Zwei heranschwebende Engel krönen ihn mit Infula. Links knieen drei Jünglinge, rechts drei Mädchen, winzig gegenüber dem Heiligen. Die gebeugte Rückenhaltung eines Jünglings ist jener in byzantinischen Widmungsbildern häufigen Proskynese verwandt. Nicolaus ist ein Hauptheiliger der griechischen Kirche. Wie die hl. Margaretha (Methler), so kommt auch er mit den Kreuzzügen nach Westfalen. Sein Leichnam in Bari, wohin ihn Kaufleute im XI. Jahrhundert von Myra gebracht hatten, war der Zielpunkt der Kreuzfahrer, die von Norden kamen, um in Brindisi ins Meer zu stechen.[1]) In der Legenda aurea des Jacobus a Voragine wird erzählt, wie der Heilige 3 arme Mädchen vor der Schande rettet. Heimlich, damit sich die Familie nicht zu schämen braucht, wirft er über Nacht drei goldene Aepfel durchs Fenster ins Haus; wie heute noch

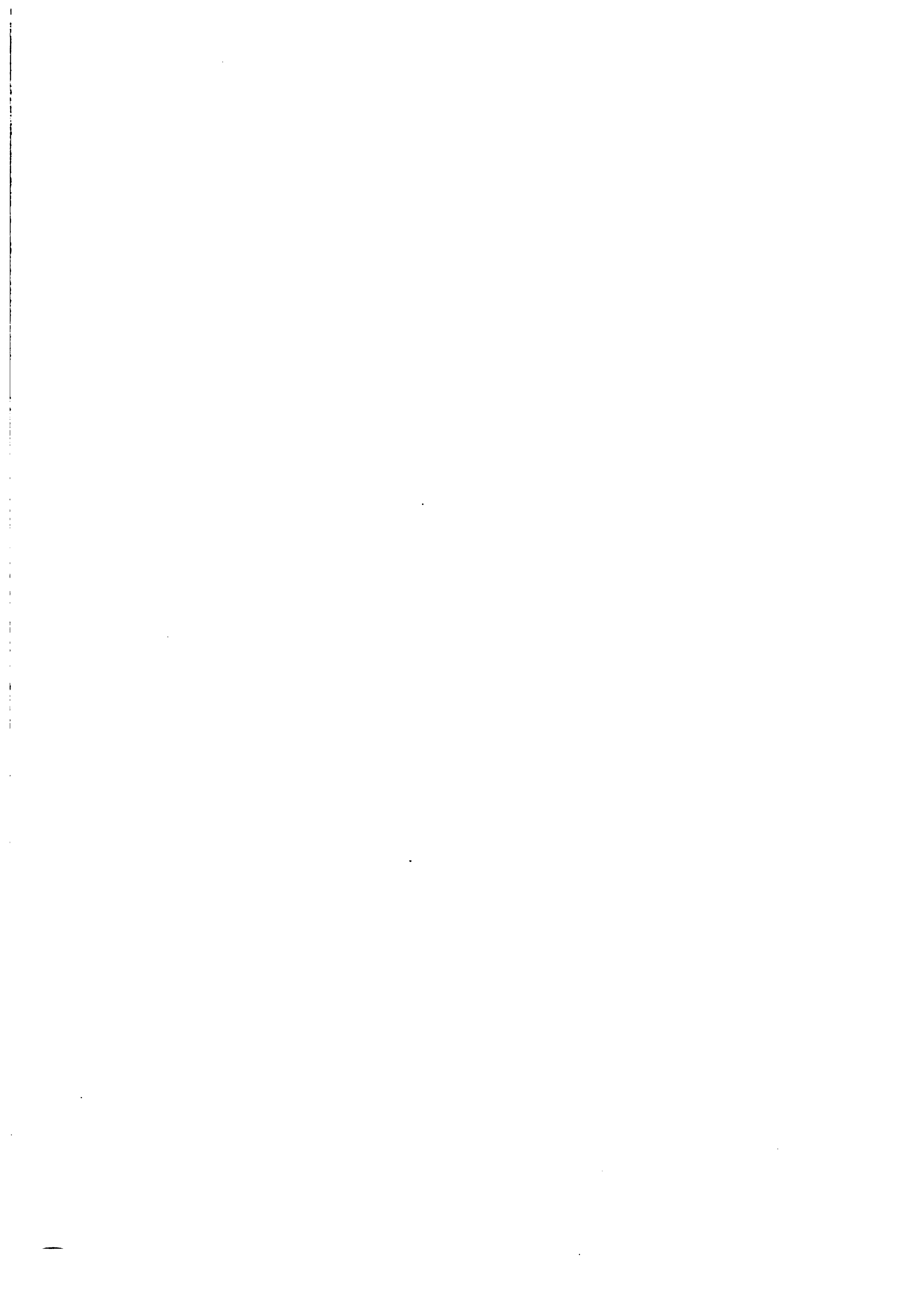
1) Nicolaikirchen in Lippstadt, Lemgo, Ober-Marsberg, Siegen. — Über die Verehrung des Heiligen in Sizilien und Süditalien während des 11. und 12. Jahrh. vergl. Schultz, Denkmäler der Kunst in Unteritalien, 1860, Bd. I, S. 32. Bischof Konrad von Hildesheim, der 1195 mit Heinrich VI. nach Italien gezogen war, liess die Kirche des Heiligen 1197 restaurieren.

Tafel VIII.



St. Nicolaikapelle zu Soest

Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.



am 6. Dezember vergoldete Nüsse und Aepfel den Kindern. Eines der Mädchen nimmt hier im Bilde mit verhüllten Händen (altbyzantinisches Zeremoniell, geweihte Dinge nicht mit blossen Händen zu berühren) einen goldenen Apfel entgegen. Drei Hauptleute Nipontius, Ursus, Apilio wurden eingekerkert und zum Tode verurteilt. Sie waren wegen Majestätsbeleidigung angezeigt worden; es war aber nicht wahr. Sie flehten zu Nicolaus, von dem sie erfahren hatten, dass er unschuldigen Menschen helfe; und er bewirkte ihre Freisprechung. Im Bilde danken sie mit erhobenen Armen.

Wenn wir die Gesamtanlage mit der Apsismalerei des St. Patroclidomes vergleichen, so scheint zunächst alles gleichgeblieben zu sein, wie vor 100 Jahren. Die Darstellung auf der Tonnenwölbung der Vorlage bringt aber schon einen neuen Ton herein. Maria im Mittelkreise; links Isaias; er wirft die Schulter herum, zeigt eindringlich empor, die Linke fährt gewaltsam aus dem Mantel. Gegenüber Jeremias, die Rechte, aufwärts weisend, reisst ein Mantelende mit sich, die andere hält krampfhaft das über den Körper fliegende Spruchband; Ecce virgo concipiet et pariet filium. David und Salomon in Brustbild beiderseits in Kreisen über den Ansatzgesimsen der Vorlagen; auch sie, in Psalmen und Sprüchen die Ankunft des Messias voraussingend. Vollends die beiden Zwischenkreise machen die Erfüllung zur Gewissheit: links Aaron mit einem Blumentopf und Spruchband. Der Mandelzweig, der ohne Same Blüte und Frucht treibt, ist die Jungfrau, die virgo amygdalina, Blüte am Stamme Jesse. Dem Aaron antwortet rechts Gideon, streitbarer Held. Israel aus der Midianiter Händen zu lösen bestimmt (Richter Kap. 6, 11—21). Vor dem Kampf legt er nächtlich das Fell aus: Wird der Tau auf dem Fell allein sein und auf der ganzen Erde trocken, so will ich merken, dass du Israel erlösen willst durch meine Hand, wie du geredet hast. Und es geschah also. Hieronymus und die Väter deuten es auf die Jungfrau.[1]) Die Trockenheit rings umher, die Feuchtigkeit auf dem Fell: dies ist ihnen zugleich Symbol des dürstenden Heiden- und Judentums und des erlösenden Christentums.

Die Apsis zu Lügde.

Diesem Werk unmittelbar verwandt ist die Apsismalerei der Kilianskirche zu Lügde im Teutoburger Wald. Eine kurze Erwähnung mag wegen

1) In Bezug auf Psalm 71 sagt Bernard in den Homilien „super Missus est et sermo in Nativitate B. Mariae“: Descendit sicut pluvia in vellus et sicut stillicidia stillantia super terram. Vgl. Kaiser, Org. f. chr. Kunst.

der völligen Restaurierung genügen. Die Abbildung bei Aldenkirchen nach einer Zeichnung Wittkops, der die Kirche kurz vor 1875 restaurierte, gibt ein falsches Bild des stilistischen Charakters. Aldenkirchen glaubte, die Malerei sei, wie der Bau, um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden, gleichzeitig mit der Apsisausmalung von St. Patrocli (1166) und dieser nahestehend. Hiervon ist in Wahrheit keine Rede. Die Kirche liegt auf einem Hügel ausserhalb der ummauerten Stadt, talaufwärts. Im Innern eine Pfeilersäulenbasilika, zweijochig, querschiffdurchsetzt; der Chorraum ein viereckiges Joch mit runder Apsis; Christus und die Apostel. In der Wölbung Christus mit spitzer Gloriole, neben ihm Maria und Johannes d. T., Petrus und Paulus. Sieben Apostel unten zwischen den drei Fenstern; vier weitere, zu zweien auf den Seitenwänden des Chorraums. Blauer, goldgestirnter Grund, lebhafte rote und gelbe Ornamente. Die spitzovale Glorie, die Kleeblattbogen der Baldachine über den Aposteln sind allein schon greifbare Argumente gegen eine Entstehung im 12. Jahrhundert. Dann der Stil.

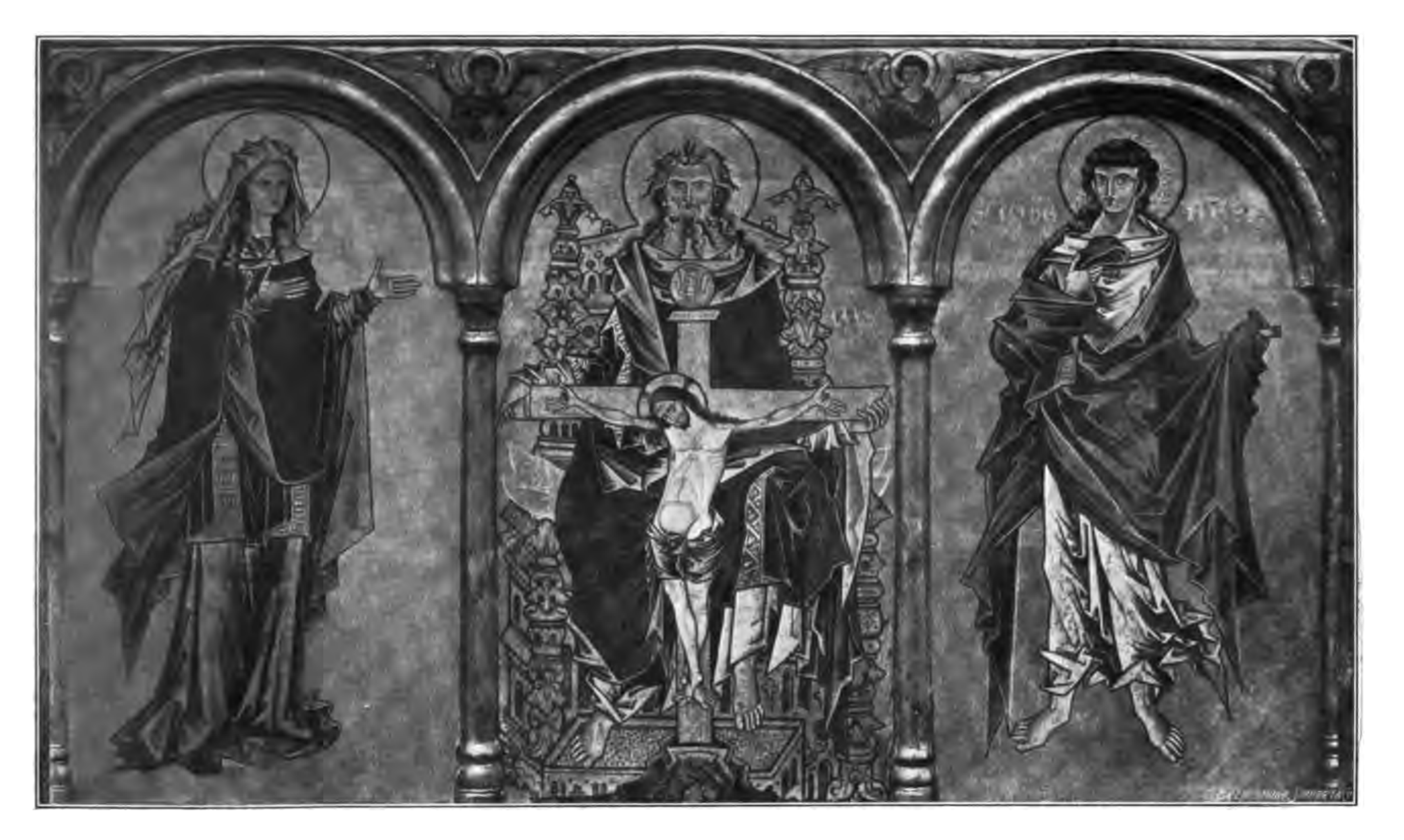
Altarbild (Dreieinigkeit) in Berlin.

Als Abschluss der Reihe möge der dreiteilige Altaraufsatz mit der Dreifaltigkeit in der Mitte, Maria und Johannes Evangelista an den Seiten im Museum zu Berlin (Kaiser Friedrich-Museum Nr. 1216 B) hier seinen Platz finden.[1]) Wie das frühere Bild kam er 1862 aus der Wiesenkirche nach Berlin. Die Eigentümlichkeiten der späteren Gruppe (Methler, Nördl. Nebenchörchen von Maria zur Höhe, Nicolaikapelle, Lippstadt etc.) steigern sich auf den höchsten Grad. Die dünne Eichenholztafel ist 1,20 breit und 0,71 hoch. Der Rahmen ist modern. Die Fläche gliedert sich durch 3 Rundbogenstellungen. Die Säulen treten halbrund heraus, die Basen zeigen ein merkwürdiges, schwammiges Wulstprofil. Diese Form ist in der heimischen Architektur um die Mitte des 13. Jahrh. nicht zu finden. Wir sehen darin ein Nachwirken älterer, fremdartiger Elemente. Die Basen der auf süditalienisch-byzantinische Sphären deutenden Rundkapelle in Drüggelte sind ähnlich in der Empfindung.[2]) Die 3 Rundbögen, die die Felder

1) Lübke S. 335, Janitschek S. 161. Haseloff, Thüring.-Sächs. Malersch. S. 194, 268, 348, 352; Heereman S. 80. Abbildungen: Heereman, Taf. IV. Lübke, Gesch. d. d. K., S. 305 (Maria). Soest, seine Altertümer a. a. O. Seemann, Kunstgeschichte in Bildern, II, 85 (1902). Phot. Hanfstängel.

2) Seesselberg, Die frühmittelalterl. Kunst der germanischen Völker, mit besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Baukunst in ethnographisch-anthropologischer Begründung (Berlin 1897, Text u. Tafelwerk) erklärt diese Basenformen in Drüggelte und in den skandinavischen Bauten als Nachbildungen von Töpfen; wie er ja jene sonderbaren Rundkirchen auf Bornholm, in Jütland und Südschweden sich aus germanischen Rundburgen (vgl. das Stonehenge) entwickeln lässt.

Tafel IX.



Altarvorsatz aus Maria zur Wiese (Berlin)

Photogr. Franz Hanfstängl.

oben schliessen, sind flache Leisten, gerillt und scharf geschliffen. Sicherlich liegt hier wieder eine Umbildung ererbter Metallformen in Holz vor. Das Gold ist glänzend poliert. Wie der Meister des Antependiums aus St. Walpurgis, der des Berliner Retabulums, so hat auch dieser Soester sein Eichenholz der Wirkung kostbarer Materialien angenähert. Die Farben sind trocken in dünner Tempera; ohne harzige Lösung, wie im Retabulum, heller, bunter als dort, blau und rot in schärferem Gegensatz, die Modellierung härter, ohne Ineinanderschmelzen der Töne.

Gottvater, bärtiger Greis, auf goldenem Thron, hält den gekreuzigten Sohn vor sich. Ich und der Vater sind eins. Die Taube auf seiner Brust.[1]) Maria links, Johannes Evangelista rechts, herkömmlich zu beiden Seiten des Kreuzes (Wechselburg). Maria mit dem blauweissen Kopftuch, darunter die welligen, braunen Haare vorquellen, ähnelt der Maria in der Krönung des nördlichen Chörchens der Hohnekirche.[2])

1) Das Dogma der Trinität kommt mit dem 13. Jahrh. in der Kunst auf. Vgl. die thüring.-sächs. Handschriftengruppe Haseloffs. Vorstufen: Wenn auf den Externsteinen Christus am Kreuz erscheint, darüber Christus-Gottvater mit der Seele des Gestorbenen. In der Kreuzgruppe zu Wechselburg: Christus am Kreuz, darüber Christus mit der Taube. — Gottvater ist gleich dem Abraham im Psalter des Landgrafen Hermann (Stuttgart). Janitschek, S. 161.

2) Die übrigen deutschen Tafelgemälde des letzten spätromanischen Stils sind: Maria mit Kind im Museo Nazionale (Bargello) in Florenz; aus der Sammlung Carrand. Zeichnung und Colorit der obigen Dreifaltigkeit verwandt; nach Bode wahrscheinlich westfälisch. — Altaraufsatz mit Dreipassschluss (angeblich aus Quedlinburg, seit 1882 im Kunstverein zu Münster; jetzt wieder im Königl. Museum in Berlin). Christus am Kreuz, Passionsszenen, Krönung Mariae; abgeb. bei Haseloff in Kunstwerke aus Sachsen und Thüringen a. a. O. Taf. 122. — Tafel in Hochformat: Bischof unter Baldachinarchitektur im Dom zu Worms, abgeb. bei Kugler, Geschichte der Kreuzzüge, Berlin 1880, S. 319. — Die erwähnten weiblichen Heiligen auf den Schranktüren im Dom zu Halberstadt (Phot. Stoedtner, Berlin). — Das Kap. 1 angeführte Antependium im Kaiserhaus zu Goslar: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes; Stephanus, Laurentius auf den Seiten. Die spitzbogigen Abschlüsse oben, die Haltung Christi (eingefallene Brust, durchgedrückte Arme, hochgezogene Kniee) sind gotisch.

III. Kapitel.

Der spätromanische Stil.

1. Zusammenfassung. Stilcharakter der spätromanischen Malerei.

1. Das Bild, das die in der Zeit von 1200—1270 in Soest und unter Soester Einfluss entstandenen Werke gewähren, ist sehr viel bewegter als im 12. Jahrhundert. Und überall in Deutschland. Neben der in den ersten Jahrzehnten erfolgenden, auffälligen Annäherung an die byzantinische Kunst — Nördl. Chörchen von St. Patroclus, Maria zur Höhe: Chor und Grabnische, Altarbild (Kreuzigung) in Berlin — ringt sich eine eigene Ausdrucksweise hervor; schon vor der Mitte des 13. Jahrhunderts ist sie an den hauptsächlichsten Kunststätten Deutschlands verbreitet. Etwas Neues und dem romanischen Stil des 12. Jahrhunderts Entgegengesetztes; zu welchem die in enger Anlehnung an byzantinische Malerei geschaffenen Werke gewissermassen nur das Übergangsstadium bilden. Den Umbildungsprozess von Stufe zu Stufe zu beobachten, fällt bei dem erhaltenen Material schwer. Jedenfalls darf vorausgenommen werden: es liegt in der Natur der nun eingeschlagenen Richtung, dass die Wendung plötzlich, einer blitzartigen Eingebung folgend, vollzogen wird.

In den sächsischen Landen, für welche Haseloff das Material zusammengestellt hat, behauptet sich der alte Stil bis kurz vor 1200.[1]) Das 1194 entstandene Evangelienbuch in Wolffenbüttel (Cod. Helmst. 65) und der Hamburger Psalter in Scrinio 84 (Kat. d. Erfurter Ausstell. 231,

1) Hauptbeispiele: Evangelienbuch Heinrichs des Löwen, 1173 in Helmwardeshausen entstanden (im Besitz des Herzogs von Cumberland); Psalter im Britisch Museum Landsdowne 381. Verwandt den erwähnten westfälischen Hs. Hs.: Münster, Staatsarchiv I, 133, Fraternitätsbuch aus Corvey (nach 1158); Evangelienbuch aus Hardehausen in Cassel (theol. fol. 59); weitere Werke: Augustinus de civitate Dei (Bibl. der Landesschule Pforta A 10, (entst. in Bosau 1168—80), Evangelienbuch im Trierer Dom.

Taf. 111) verraten in der Hinneigung auf die malerische Breite und die Zickzacksäume der byzantinischen Miniatur, dass etwas Neues herannaht; wie auch das stärkere Auftreten dieser Züge das Antependium von St. Walpurgis schon ans Ende des Strengromanischen setzt. Dies Neue selbst bricht aber plötzlich herein; in der von Haseloff aufgedeckten Gruppe des Stuttgarter Hermannpsalters, noch vor dem 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, tritt es kräftig hervor: im Libellus de consecratione der Bibliothek des Domgymnasiums zu Halberstadt von 1214 (152, Kat. 245), im Psalter des Landgrafen Hermann (Stuttgart, fol. 24; vor 1217) und der Elisabeth in Cividale (Museum, Pgm 344).[1]) Punkte, an denen man eine so enge Berührung mit der byzantinischen Kunst wahrnimmt, wie bei den frühen drei Soester Werken, dem Evangeliar im Rathause zu Goslar,[2]) und einigen Teilen des Domes zu Braunschweig (vgl. die Engel an den Gewölben des südlichen Querschiffs) sind sehr vereinzelt gegenüber der Masse der übrigen Werke, in denen die fremde Art völlig in eigene Empfindung umgeschmolzen erscheint. Die Wandmalereien zu Braunschweig, besonders die Legenden Johannis d. T., des hl. Blasius, Thomas a Beket u. a., die Apsis der Neuwerkkirche in Goslar, die Decke von St. Michael in Hildesheim, die Putzritzungen an der Aussenwand des östlichen Querflügels am Dom zu Magdeburg. Am Rhein lernt man überhaupt nur Denkmäler dieser letzten, ausgebildeten Stilweise kennen: St. Gereon, die beiden Tympana der westlichen Vorhalle (Clemen, Taf. 38) die Zwickelmalereien im zehneckigen Hauptraum, die Legende des hl. Dionysius in der südl. Nebenkapelle; Hauptbeispiel: die 1227 vollendete Taufkapelle (Heilige und Märtyrer der thebäischen Legion); die Gewölbeausmalung von Maria Lyskirchen (Gegenüberstellung des alten und neuen Bundes); endlich in der 1247 erbauten St. Cunibertskirche die Jugendgeschichte Christi im nördl. Querschiff und die Kreuzigung der Taufkapelle.[3]) Zahlreiche Berührungs-

---

1) Haseloff, Eine Thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 9. Strassburg 1897. Derselbe, Die mittelalterliche Kunst in „Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen“ (Publikation der Erfurter Kunsthistorischen Ausstellung von 1903) Redaktion: Oskar Döring und Voss. S. 87—109. Taf. 101—128; wichtigstes Abbildungswerk deutscher Miniatur des 13. Jahrhunderts.

2) Publikation von Dobbert: Das Evangelienbuch im Rathause zu Goslar. Jahrb. d. preuss. Kunstslg. 1898. Bd. XIX. Wegen der Verwandtschaft mit dem Missale des Domgymnasiums zu Halberstadt Nr. 114 (Haseloff, Taf. 118, 3), welches für den Domprobst Semeka (1241—63) gefertigt wurde, setzt Dobbert die Entstehung in die 40er Jahre.

3) Clemen, die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Düsseldorf, Schwann, 1905. — Wenn am Rhein unmittelbar byzantinisierende Werke fehlen, wie deren in Sachsen, Westfalen, Böhmen und Süddeutschland, so bedeutet dies keinen Unterschied: die

punkte bestehen zwischen der westfälischen, der sächsischen und der rheinischen Schule.[1]) Doch Schule ist hier nicht der richtige Ausdruck; wenn man bedenkt, dass das weitentfernte Tirol in seiner blühenden Malerei eine ganz ähnliche Erscheinung bietet; in ihrer letzten Phase ist sie der norddeutschen überhaupt gleich[2]) (Gurk, Friesach, Piesweg). Auch in Böhmen verwandte Vorgänge. Und ich glaube, bei weiterer Erforschung

---

Kompositionen verkünden deutlich noch in den spätesten Tagen des romanischen Stils, dass auch hier die byzantinische Kunst eindringlich und unvergesslich gewirkt hat: Tod Mariä und Geburt des Kindes in St. Cunibert; die Höhle über den Tieren; das Polster der Maria; der Felsstreif um den Wellenberg in der Taufe Christi in M. Lyskirchen; die häufigen Kuppelgebäude und Felsstücke, die Ornamentik und viele andere Züge, die reichen Trachten und byzantinisch-antiken Rüstungen der Heiligen und Ritter in St. Gereon.

1) In dem byzantinisierenden Kreise: die Kreuzigung auf dem Soester Retabulum und in der Hohnekirche verwandt der des Goslarer Evangeliars, und das Evangeliar der Magdeburger Dombibliothek. In Braunschweig die Marien am Grabe, hier der übergreifende Arm des Engels, wie auf dem Retabulum; Abraham und die drei Engel im Chor der Hohnekirche ebenso in Braunschweig (Chorvorlage). Der Gottvater des späteren Soester Altars (Dreifaltigkeit) ist der Abraham des Stuttgarter Hermannpsalters; die Rundbilder beturbanter Propheten in Braunschweig und der Hohnekirche. Der Tod Mariä in Lippstadt sehr ähnlich dem in St. Cunibert, (Clemen Taf. 64) auch stilistisch. Unaufhellbar, wie weit diese Übereinstimmung aus der gemeinsamen Quelle, wie weit sie aus direkten, wechselseitigen Einwirkungen hervorgeht.

2) Hier werden fast jährlich neue Reste aufgedeckt und in den Mitteilungen der Zentralkommission veröffentlicht. Die Entwicklung ist der norddeutschen parallel. Erst der strenge Stil des 12. Jahrhunderts: Nonnenberg bei Salzburg (C. K. 1895, S. 254); Katharinenkapelle der Burg Hocheppan (Atz, Kunstgesch. von Tirol und Vorarlberg. S. 217—221. C. K. 1896 (12. Jbg., N. F. S. 167). Aus dem Ende des 12. Jahrh., unter wachsendem Byzantinismus: Apsis der Krypta von Marienberg bei Landeck; St. Jakobskirche zu Tramin im Etschtal, erste Hälfte 13. Jh. (Borrmann, Taf. 12); Reste im Ospedale des Val d'Ampezzo (C. K. 1891, S. 240); Sta Margaretha zu Lana bei Meran (C. K. 1892, S. 103); Kollegiatkirche u. l. Fr. zu Brixen (C. K. 1890, S. 148, Beil. VI.). Vor allem: Johanniskirche zu Pürgg, um 1220—30 (C. K. 1894, S, 17; 1895, S. 186; 1902) und Karner zu Hartberg. Endlich die letzte Phase in enger Verwandtschaft zur niederdeutschen: Burgkapelle zu Friesach (farb. Abb. Kunsttopographie des Herzogtums Kärnten 1889); Gurk, Turmempore (Abb. bei Janitschek, Borrmann u. a. O.; C. K. 1871 und 1902); Kapelle zu Piesweg (C. K. 1870, Taf. S. 16). — Von den Handschriften vergleiche die bei Julius Hermann, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Herausgeg von Wickhoff, Band I: die illuminierten Handschriften in Tirol (Leipzig, Hiersemann 1905) abgebildeten: Psalterium aus Muri, Gries Nr. 37. Pontificale des Bischofs Friedrich von Wangen (1207—18). Cod. lat. Nr. 330 der Innsbrucker Hofbibliothek. Nr. 370 der Innsbrucker Universitätsbibliothek (Benedictionale der Salzburger Diözese). — Von den Tafelmalereien jenen stark byzantinisierenden Reliquienschrein aus Serfaus (C. K. 1903, S. 290). — Das Salzburger Antiphonar (Stift St. Peter a, XII, 7) zeigt schon um die Mitte des 12. Jahrh. eine zackige Umbildung des Byzantinischen.

würde man sie überall in Deutschland beobachten, da, wo das Kunstleben wirklich rege war. Es handelt sich um eine alle erschütternde Bewegung; ebenso, wie sich das Phänomen der Entstehung des romanischen Stils im 11. Jahrhundert nur deuten lässt als eine gleichzeitig allerorts eintretende Erregung der bis dahin kunstlos gebliebenen Gesamtheit. Vorgänge wie im 10. und im Anfang des 11. Jahrhunderts, wo die einzelne Schule der Reichenau ihre Zierkunst bis nach Sachsen und Westfalen, an die Höfe Siegeberts von Minden und Bernwards trägt, sind hier nicht anzunehmen. Die niederdeutschen Gegenden gewinnen jetzt von sich aus, auf eigenen Wegen, ihre erneute Anschauung byzantinischer Kunst. Ebenso die südostdeutschen Lande.

2. Das Retabulum in Berlin offenbart dies Punkt für Punkt. Einsam steht die natürlich-edle Darstellung der Kreuzigung in der Malerei der Zeit. Die Frauen und Johannes wirkliche Menschen; die Trauer beredt im stummen Spiel der Hände, in den gesenkten Köpfen — das laute Volk auf der andern Seite; die Modellierung der bunten Gewänder, der kräftige, bräunliche Ton des Fleisches: unbegreiflich; 30 Jahre vorher genügt der Anblick strengstilisierter, naturferner Gebilde. Bedenken wir aber: garnichts spiegelt sich hier von der Umgebung des Soesters; antike Trachten, byzantinische Rüstungen; Geräte (Tisch und Sessel der Kaiphasszene u. s. w.), Architektur fremdartig. Also nur durch völlige Versenkung in ein fremdes Vorbild ist der Künstler der Natur nahe gekommen. Ja sogar zeigt er seine Hilflosigkeit in der Bewältigung des Raumes; er zieht alles in die Fläche. Dies lässt sich auch bei dem verwandten Künstler der Hohnekirche (Chor) wahrnehmen; die Szenen aus dem alten Testament setzen ja Bekanntschaft mit byzantinischen Miniaturen voraus. Die schmalen Bodenstreifen sind Verkümmerungen der in der byzantinischen Miniatur traditionellen Felslandschaft; die Vorstellung des Räumlichen fehlt ganz; die trinkenden Juden (am Horeb) liegen einer über dem andern.

Ganz umsonst auch hier das Suchen nach Zügen aus der alltäglichen Umgebung. Die Szene der drei Engel im Hain Mamre in der Hohnekirche stelle man neben die in San Vitale (1 Mose, Kap. 18): die beiden alten Leute, vor der Hütte, im Garten, da der Tag am heissesten war. Drei Jünglinge, in weissen Mänteln, lichte Scheine um den Kopf, kommen zum Besuch. Abraham hat ein Tischchen in den Schatten des Baumes gestellt, für jeden liegt ein Kuchen darauf, jetzt bringt er das gebratene Kälbchen. Sarah, in der Tür, die Hand nachdenklich ans Kinn gelegt. Leer, ohne liebende Verweilung auf dem Einzelnen ist die Darstellung des 13. Jahrhunderts; eine von Hand zu Hand gegebene Komposition; die gleiche in Braunschweig. Nur das Augenfällige herausgehoben; die Engel

strotzend in Goldkleidern, ihre Nimben riesenhaft, in Stuck aufgelegt, jeder soll sie nur ja erkennen. Nicht so in Ravenna: er hob seine Augen auf und sah und siehe da stunden drei Männer vor ihm.

Die letzte Spur landschaftlicher Elemente, Felsstreifen und ornamentale Bäume, verschwindet in den folgenden Werken. Die Architektur spielt die Rolle der Abbreviatur fort; Turmbauten der Katharinenlegende. Wohl leben Kuppelgebäude und Thronsessel hier weiter; aber verwandelt in phantastische Gebilde; Berliner Dreifaltigkeit. Gleichfalls tritt in der späteren Zeit wieder eine schematische Stilisierung der Figuren hervor. Die Köpfe der Nikolaikapelle (Maria und Johannes auf dem Berliner Bild, wie in Lügde und Lippstadt) erscheinen als abgezirkelte Ovale, an die die Ohren angeklebt sind.

Mit der Gleichförmigkeit wächst die Ornamentalisierung, das Zeichnerische und Schattenlose wieder an. Also nur in einem kurzen Augenblick völliger Hingabe an das Fremde entstehen solche naturwahren Sachen wie das Retabulum und die Malereien der Hohnekirche. In ihrem weiteren Verlauf verrät die deutsche Malerei eine Wiederabkehr von der Natur, allmähliche Abnützung dieser fremden Elemente.

3. Indes: eine merkwürdige Veränderung der Linie und der dekorativen Flächenbehandlung vollzieht sich zugleich mit dieser Zunahme der Stilisierung. Die Linien ergreift eine auffällige Bewegung; mit gradweise anwachsender Schnelligkeit. Die Säume fangen zu springen an, hüpfen in kurzen Sätzen (Hohnekirche, Methler); zuletzt zuckend, rasend hin und her gejagt, irre, flackernde Mantel-Enden; verschärfte Zipfel, grellen Blitzen gleich, Zickzackfalten durcheinander, zerraufte Gewänder, die Fläche dicht überspinnend. Die Figuren wachsen in die Länge, rücken enger zusammen und dichter an den Rahmen. Darum wirkt die Apsis der Nikolaikapelle (1250 ca.) so anders neben der Apsis von St. Patrocli (1166); bei völlig gleicher Anordnung. Die Mandorla, damals breitoval, schnürt sich zusammen, spitzt sich oben und unten zu und klemmt den Thronenden ein; die umgebenden Tiere der Evangelisten schieben sich dichter heran, ihre Flügel, langgezogen, züngeln in die Spitzen; die verehrend zur Seite stehenden Figuren, aufgeschossen, stossen mit den Köpfen beinahe oben an. Die sieben Kreise auf dem Vorlagenbogen (Maria mit Vorbildern und Propheten) scheinen sich drehen zu wollen; die Gestalten, in ihrer Länge aufgerichtet, berühren oben und unten die Peripherie; ihre quergerichteten Arme, Spruchbänder oder abflatternden Gewandenden möchten die Kreise herumreissen, den Speichen von Schwungrädern analog. Die in die Zwischenräume eingestopften Ornamente bringen die Umdrehung zum Stocken. Bewegung und zugleich Hemmung, Zerhackung, Auflösung der Fläche, Verengerung.

2. Der spätromanische Stil.

1. Die Rückwand in Idensen: zu beiden Seiten des Fensters gleichmässig aufgereihte Gestalten; feierlich das Grundmotiv der in grossen Zügen niedergehenden Mäntel. Die Rückwand in Methler: das erweiterte Fenster, die in den Ecken vorspringenden breiten Pfeilerbündel engen die Malfläche ein. Unten stösst die hohe Sockelarkatur gegen das Fenster, das Fenster oben gegen den spitzen Gewölbbogen; auf dem Bogen stehen die beiden Engel, die Mandorla mit dem Thronenden in den Gewölbscheitel hinauftreibend. Darunter die Verkündigung, der Engel im Sturm, die segnende Hand greift über den Rahmen fort. Unten drängen sich die Apostel, zitternd unter dem Faltengewirr der Gewänder.

Mit der Malerei hat sich die architektonische Umgebung verändert. In Idensen: die leeren Flächen und stillen Linien der malerischen Darstellung leise begleitet von den einfassenden glatten Mauerstreifen in den Ecken. In Methler springen viermal abgetreppte Pfeilerbündel heraus, das Fenster erhält Säulenumrahmung, die Gewölbe Rundrippen. An die Stelle der Würfelkapitelle treten stark unterschnittene Blattkapitelle, aufgelockerte Gesimse mit Ranken und Vögeln darüber; wo ehemals Ornamentstreifen gemalt waren, tieft sich die Mauer ein; lautes Schattenspiel dieser plastischen Glieder.

Von hier aus hinübergleitend in das Gebiet der selbständigen Plastik gewahren wir jetzt zunächst im Relief ein Bedürfnis nach aufgewühlten zerfurchten Flächen. Das ebene eingeritzte Relief, dem sich die Plastik im Verlauf des 11. Jahrhunderts hingegeben hatte, verliert sich mit dem beginnenden 13. Jahrhundert.[1]) In Westfalen lässt sich das Neue mehr im Dekorativen beobachten. So die reiche Blattornamentik am Nordportal zu Vreden (Kreis Ahaus, Taf. 40, 41); die Kanten der Rücksprünge und die Archivolten mit scharf eingemeisselten Palmetten- und Akanthuskränzen ausgelegt. · Die knieende Gestalt über dem Gesims und der

---

1) Reliefs des 12. Jahrhunderts: die Kreuzigung auf den Externsteinen (etwa 1115); der Taufstein in Freckenhorst von 1129; der Grabstein aus Borghorst (Münster, Bischöfl. Museum; Kreis Steinfurt, Taf. 4), die Engelsäulen, das Tympanon mit dem Kampf des hl. Michael in Erwitte; Taufsteine zu Aplerbeck (Kreis Hörde, Taf. 5); zu Courl (Taf. 13) und Metelen mit lombardischer Ornamentik. In Soest: Nordportal St. Patrocli, Südportal von St. Petri, Siedung Johannis ante portam latinam. Sehr merkwürdig: das Relief Kampf des Michael in Nordwalde (Kreis Steinfurt, Taf. 62).

liegende Löwe wie in Rheda[1]); die Menschen- und Löwengestalten in Rheda (unter den Säulenbasen und an den Kapitellen) führen auf Oberitalien zurück. Für die plastische Dekoration der Apsis der Stiftskirche zu Königslutter ist durch die Entdeckung Eichwedes der unmittelbare Zusammenhang mit Oberitalien nachgewiesen; es sind hier Kopieen von den Werken des Meisters Nicolaus am Dom zu Ferrara, in Modena und an St. Zeno zu Verona.[2])

Das bewegte Faltenspiel unter Einwirkung byzantinischer Elfenbeinplastik zeigt eine Reihe von Reliefs auf Taufsteinen: in der Taufkapelle der Hohne-Kirche (Christus und Apostel); in Brechten (Kreis Dortmund Land); Lippborg (Kr. Beckum Taf. 48). Sie gehören der Richtung zu, die in Sachsen schärfste Ausprägung findet in den Stuckreliefs der Halberstädter Liebfrauenkirche und der Michaelskirche zu Hildesheim (Chorschranken). Nach Goldschmidt tritt sie in dem letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts auf, unvermittelt mit der voraufgehenden Richtung (Gröningen, Grabsteine in Quedlinburg). Hier unter stärksten byzantinischen Eindrücken.[3])

2. Das Verlangen der Westfalen zur Vollstatue aber erwacht an der französischen Plastik. Hier nur lässt sich das Auseinandertreten von Skulptur und Architektur eigentlich im Zusammenhange beobachten: von der wundergleichen Erzeugung des Säulenbildes aus dem Untergrunde der Architektur (Chartres) bis zur frei auf dem Sockel vor der Wand stehenden Statue (Reims, Westportal).[4]) Die Deutschen, ohne grosse Aufgaben, ohne Schulzucht, vielleicht auch ihrer Natur gemäss, finden den Weg zur vollplastischen Menschengestalt nur mühsam, die Blicke scheu nach Frankreich gewendet. Dies springt angesichts der beiden Hauptwerke westfälischer Plastik, der Paradiesportale in Münster und Paderborn in die Augen.

---

1) Denkmalspflege II. Jahrg. 1900. S. 81 (Abb.). Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Wiedenbrück, Taf. 29. Die zweigeschossige Burgkapelle wird dem Widukind, Edelherrn von Rheda und avocatus von Freckenhorst, zugeschrieben. Er baute 1185 das Kloster Marienfeld (Campus Mariae) und wurde dort, 1189 im Kreuzzug vor Akkon gestorben, beigesetzt.

2) Eichwede, Beiträge zur Baugeschichte des kaiserlichen Stiftes zu Königslutter, Dissertation der kgl. techn. Hochschule Hannover. Hannover 1904.

3) Goldschmidt, Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstslgn. 1900.

4) Eine Ahnung des auf S. 59 angedeuteten Gedankens liegt der (historisch falschen) Theorie der älteren Archaeologie zu Grunde: erst aus den Hermen hätten sich die frühesten plastischen Menschenbilder griechischer Kunst entwickelt. In Oberitalien lässt sich an den Gewändestatuen des Meisters Nikolaus am Dom zu Ferrara etwas Ähnliches beobachten, wie in der Isle de France.

Tafel X.



Paradies am Dom zu Paderborn

(Apostel und Bischof Meinwerk. Linkes Gewände.)

Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.

Beide nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, fallen sie mit den Ausklängen der spätromanischen Stilweise (Nicolaikapelle, Lügde, Lippstadt, Berliner Dreifaltigkeit) zusammen. Das frühere der beiden, das Portal des südlichen Paradieses am Dom zu Paderborn, erhielt seine plastische Ausschmückung, nach den Untersuchungen Reiches, in den Jahren 1250—60.[1]) Damals wird eine wenig ältere Anlage von dem gewöhnlichen Typus: die Wände und Archivolten mit Rücksprüngen und Säulen, in französischem Geschmack umgebaut. Der Eingang wird durch einen Mittelpfosten geteilt; die beiden Öffnungen im Kleeblattbogen überdeckt. Vor den Pfeiler kommt die Madonna mit dem Kinde zu stehn. In die abgeschrägten Laibungswände (wo die Säulen fortgebrochen werden) jederseits 3 Apostel auf durchlaufendem Sockelgesims. Zwei Heilige, Meinwerk und Kunigunde, in Nischenumrahmung vorn, beiderseits vom Eingang, auf der Stirnwand. Der Bildhauer kommt von der in Niederdeutschland namentlich heimischen Reliefplastik unter byzantinischem Einfluss her (vgl. die Gruppe der westfäl. Taufsteine). Die platten, flachgeschlagenen Leiber, Hand und Spruchband daran klebend, die haltlose, schwanke Fusstellung sind Reliefgewohnheiten; die faltige, antikische Draperie der Gewänder, die gezierten Nimben, Kopftypen, die stehende Hagia Theotokos, die kleinen Füsse byzantinischer Brauch; in der Wandmalerei wiederkehrend. Ratlos steht der Meister vor der Aufgabe, Statuen zu bilden. Sie wird ihm von dem in Frankreich geschulten Architekten, welcher den Neubau (mit den Maasswerkfenstern) leitet, gestellt. Dieser hat, wie Reiche wahrscheinlich macht, die Form der Öffnung: 2 Kleeblattbögen auf Mittelpfosten, in St. Père-sous-Vézelay in Burgund gesehen; dort auch die Baldachine (unter der Madonna Füssen und über der hl. Kunigunde). Der Bildhauer war nicht drüben.

Anders steht es hierin mit dem Meister des südlichen Paradiesportales am Dom zu Münster.[2]) Es entstand wohl erst in den Jahren 1260—70. Wie greifen den kräftigsten Künstler heraus, der die neun

1) Reiche, Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn. Münster, Regensberg 1905. Zeitschrift für Geschichte Westfalens, Bd. LXIII. — Der Künstler soll der gleiche sein, der das Tympanon des Kirchhofportales am Dom zu Mainz gemeisselt hat.

2) Die 2 Figuren an jeder Querwand: rechts Bischof Dietrich von Isenburg und St. Laurentius, links ein Ritter und Maria Magdalena, sind schon stark gotisierend; und gehören, wiewohl jenen anderen verwandt, einem modern gebildeten, französisch gesinnten Künstler an; sie sind die letzten der Gruppe; hier die knieenden Stifter. Die Ornamentik aber ist einheitlich: spätromanische Ranken, kaum naturalisiert. Monatsdarstellungen, Jagdszenen, Musikanten (wie in Toulouse und häufig in Frankreich). — Nach dem Brand von 1197 legt Bischof Dietrich im Jahre 1225 den Grund zum Neubau. Vollendung 30. Septbr. 1261 durch Bischof Gerhard.

Apostel gearbeitet hat. Acht stehen an der Rückwand des schmalrechteckigen, durch zwei Rundpfeiler in zwei Schiffe zerlegten Raumes; zu beiden Seiten des Portales; der neunte an der Wand links. Auf Vorsprüngen vor der Mauer schwebend, reihen sie sich nebeneinander, durch Säulen getrennt, die unten auf einem fortlaufenden Kranzgesimse aufsitzen, oben Zwergarchitekturen tragen; über den Köpfen hängen Baldachine aus der Mauer. Die Anbringung der Figuren erinnert an St. Seurin in Bordeaux (voll. 1267; Abb. Gurlitt, Baukunst Frankreichs) die Sockelklötze der Basen auch ähnlich in Candes an der Loire. Auf Westfrankreich gehen ja (nach Dehio) die Gewölbformen des Domes zurück. Der Stil der Figuren verrät zunächst die Herkunft aus der Paderborner Hütte; niedere, zerfurchte Stirnen, glotzige Augen, perrückige Haartouren, gebuckelte geriffelte Nimben, Perlenreihen an den Säumen; gerade die Eigenschaften der besten Paderborner Statuen (Meinwerk, Apostel links). Unmittelbare Eindrücke in Frankreich befähigen den Münsteraner aber, seine Gestalten so vollplastisch und statuarisch zu bilden.[1]) Mir scheint, er greift auf die frühgotische nordfranzösische Kunst der ersten Jahrzehnte zurück (Querschiffportale in Chartres; vor allem die Apostel des südlichen: das Oval der Köpfe, die langen Haare, die vorgebeugten Hälse). Hierdurch erscheinen die Münsteraner in eigentümlichem Licht; die Plastik ist damals (um 1270) in Frankreich bereits auf dem Wege über die höchste Gotik hinaus. Die tonangebenden Werke der späteren Reimser Schule (besonders des „Josephmeisters" am Westportal, Vöge) sind schon aufgestellt: die leicht gebeugten, zugespitzten Köpfe, geistvoll, lockenumrahmt; die hingleitenden Gewandfalten mit der Wendung des schlanken Körpers verschmelzend.

Hier dagegen grobe, gewalttätige Köpfe, Ideale des 12. Jahrhunderts (S. 56) wiederspiegelnd, hoch, viereckig, auf dicken Stierhälsen. Mächtige, ungehobelte Leiber. Die Füsse unbeholfen breitgestellt; ungeschickt umklammern die Hände das Buch. Die Köpfe vorgebeugt, gedrückt von schwerer Besorgnis. Die gefurchten Stirnen, die hochgezogenen Brauen, die schreckhaft aufgerissenen Augen, bei völliger Unbewegtheit des Untergesichts: eine furchtbare Spannung des Gemüts scheint die Versammlung zu lähmen; dem links (auf dem französischen Konsolfigürchen) ist die gleichmässige Fussstellung der übrigen unerträglich; gewaltsam hebt er Bein und Arm. Der zweite von rechts (einem Künstler der Werkstatt zuzuschreiben)[2])

---

1) Von westfranzösischen Statuen vgl. Bourges; s. auch S. 116, Anm. 2. S. 117, Anm. 2.

2) Arbeiten der Münsteraner Werkstatt: die Statue des hl. Bartholomäus in der Kirche zu Laer (Kreis Steinfurt, Taf. 41); die beiden Apostelstatuen in der Kirche zu Metelen,

reisst in plötzlicher Erschütterung seinen rechten Arm hoch, drohend, wild, ungebärdig, die Augen glotzend, die fliehende Stirn ohne Gedanken. Die Gewänder stehen steif um den Körper, oft anklebend, kaum eine Ahnung von lebendigem Gliederbau darunter erweckend; entfernt vom wundervollen Zusammenfluss von Leib und Gewand der französischen hochgotischen Statue. Aber auch gleich weit entfernt von der streng tektonischen Parallelfältelung der Chartreser Querschiff-Figuren, auf deren Sphäre sie ja zurückzugreifen scheinen (Paris, Amiens). In Münster ist die Kleidung klein gefältelt, oft plisséartig, senkrechte, querüberlaufende Falten im Wechsel; Zipfelbäusche wie aus Metallblech (Bamberger Georgenchorreliefs) lösen sich ab, Zickzacksäume gleiten herüber. Heftiger noch die Zerschneidung der Fläche in Paderborn; z. B. die Madonna; scharfe Windstösse; das Gewandzeug aufgewühlt; kurzgehackte Schlängelfalten alles überwuchernd; blitzende Lichter; jähe Schattenfurchen. Der Leib im Fieberschauer geschüttelt. Dabei ist die Bewegung dumpf, die Schulterachsen haften an der Rückwand (die Rückseite rohgelassen). Stumme Mienen, nur die Stirnen zuckend, die Augen aufgesperrt: es trifft uns der stiere Blick eines von furchtbaren Krämpfen erschütterten Menschen.

3. Also hier dieselbe seltsame Erscheinung, wie in der Malerei. Zu ernst, als dass man sie für Manier halten könnte. Es ist kein Spiel mit leeren Formen ohne Lebensinhalt. Es ist mehr als Leben. Die rasenden Zickzacklinien, die zerrissenen Flächen: hierin erlöst sich die tiefste Unruhe des ganzen Menschen, seiner körperlichen und seelischen Kräfte. Ein heftiger Reizzustand, nicht aus einer Abnahme an Leben, aus Nervenschwächung zu erklären, vielmehr einem Übermass an Lebenskräften entsprungen. Die gehobene, aufwallende Gemütsstimmung, die uns bei plötzlicher Steigerung aller Lebensprozesse ergreift. [1]) Das befreiende und zugleich peinigende Gefühl; während der kurze, fliegende Atem und das klopfende Herz die Beschleunigung des Blutumlaufs deutlich anzeigen. Lust und Qual in einem, unerklärlich: Augenblicke gefährlichster Spannung, wo wir, ohne Ziel im Auge, uns treiben lassen, aufs Ungewisse hin, selbst in die eigene Vernichtung. Nur Bewegung, wilde, glühende, orgiastische Bewegung. Was kümmert dies Geschlecht die Darstellung der heimischen Umgebung, ruhelos schweifen die Blicke

---

deren architektonische Details mit denen des Münsteraner Domes verwandt sind (Kreis Steinfurt, Taf. 60).

1) Umgekehrt werden durch Gemütserregungen (plötzlicher Schreck oder Freude) körperliche Hemmungen, wie Herzklopfen, Blutstockung hervorgerufen; psychophysischer Parallelismus.

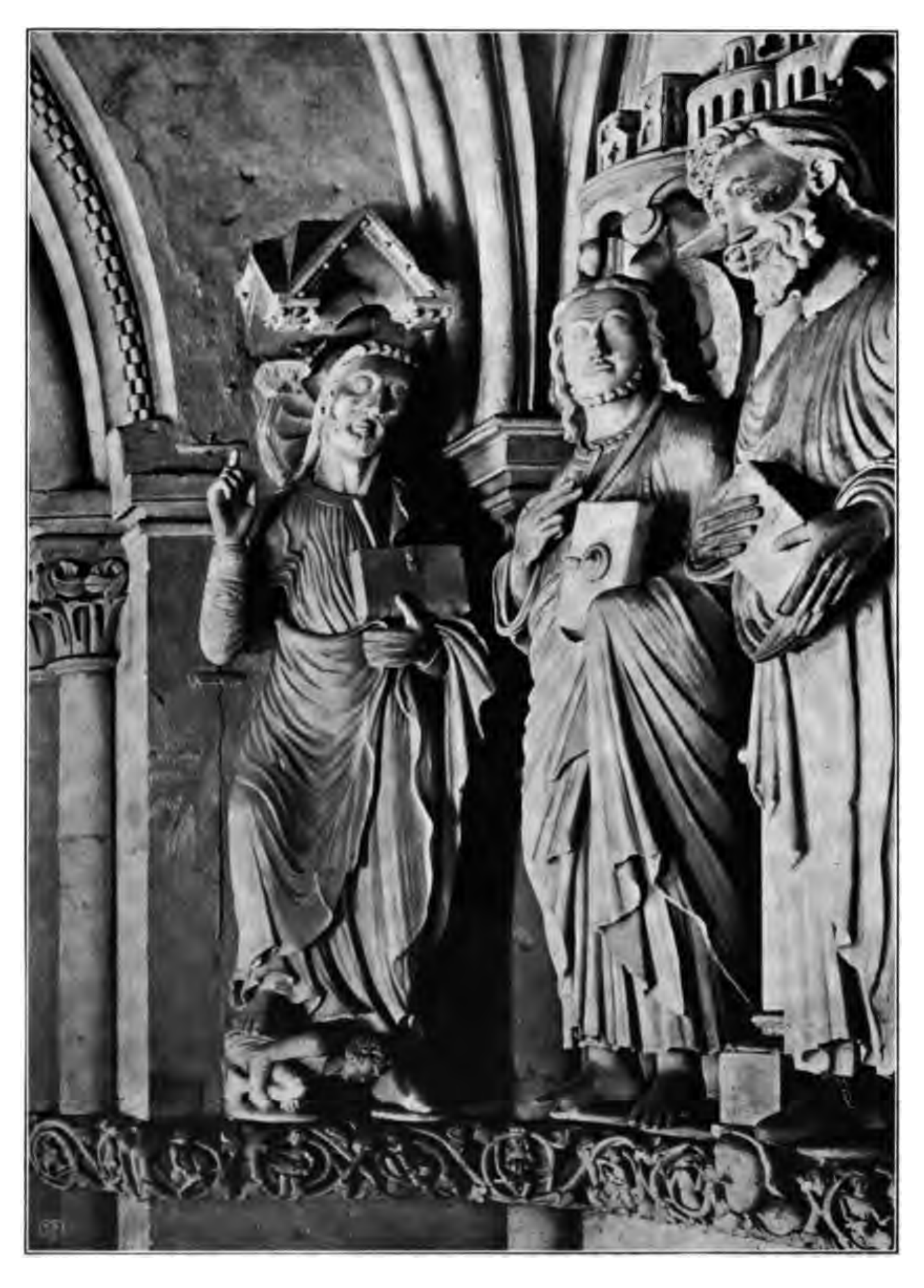
umher. Zuckende Linien und blitzende Flächen verlangt ihr flackerndes Auge.[1])

4. Die Architektur ist aber eigentlich die Kunst, in der solche gewaltigen inneren Bewegungszustände sich am greifbarsten zu äussern pflegen. Kurz vor der Jahrhundertwende beginnt eine Hochflut der Bautätigkeit in Westfalen, weil die Bevölkerung so gewachsen ist. Zeugnis für die in Soest in den ersten Jahrzehnten anschwellende Einwohnerzahl sind die Erweiterungen der Kirchen. St. Thomas, Pfeilerbasilika des 12. Jahrhunderts, wird zur Halle umgebaut; St. Petri, Pfeiler-Säulenbasilika, gleichfalls, mit Erneuerung des Querschiffs; Maria zur Höhe nach Süden vergrössert. Schliesslich die westliche Erweiterung des Domes: Vorhalle und Turmbau, dazwischen das spitzbogige Joch, als Verbindung mit den älteren östlichen Teilen von 1166. All dies spielt bis um 1230. Die Vorhalle, ein breites Rechteck, in fünf auf Pfeilern sitzende Bögen gegen den Platz geöffnet, darauf der ungeheure, viereckige Turm. Mit seinen Wurzeln fest in die Masse des Unterbaues verwachsen, steigt er zwei Geschosse hoch, würfelhaft, und geht oben in 4 Ecktürme und 4 spitze Seitengiebel über, zwischen denen die achtseitige Dachpyramide hochschiesst. Von weitem zwei ungefüge Mauerblöcke; die Schattenhöhlen der Vorhallenbögen bringen einen ersten Schein von Leben herein. Näher kommend gleitet das Auge an den Kanten der Pfeiler nach innen; in den Gewänden lösen sich Vorlagen ab, in den Bogenlaibungen ausgekehlte Gurten. Über den drei Mittelbögen öffnet sich die Wand in drei rundbogigen Doppelfenstern; deren weit einspringende Höhlen von der Mauerstirn tief überschattet. Unter den Fensterbänken hin eine Zwerggallerie; dünne, locker in die Wand eingeblendete Säulen aneinander gereiht, beleuchtet vor dem dunklen Grunde. Ähnlich der Vorgang an den Turmwänden. Das unterste Stockwerk glatt, 5 enge Mauerschlitze. Das zweite aber durch 4 Rundbogenfenster gegliedert. Die Giebel und Ecktürme zu oberst mit Blendarchitektur übersponnen. Im Vordergiebel beispielsweise eine blinde Säulenreihe; von drei übereinandergeschobenen Rahmenbögen überspannt; der innerste rund, der mittlere im Kleeblatt, der äusserste im Spitzbogen. Von aussen nach innen einspringend schälen

---

1) Der Anblick leerer kahler Flächen, gleichförmiger Gebilde, gerader Linien lässt uns ganz ruhig, die Betrachtung kleingestückelter Flächen, schwankender Gebilde, wellenartig verlaufender Linien macht uns nervös; wir sprechen von „ruhigen" Flächen oder „aufgeregten, schnellen" Linien, gleich als ob diese Eigenschaften diesen Objekten selber anhafteten. Es besteht also ein wechselseitiger Zusammenhang zwischen dem optischen (physischen) Empfindungsreiz, den das Auge erfährt, und dem Gemütszustande des betrachtenden Subjekts. (Vischer, das optische Formgefühl, 1872). Fechner hat dies zuerst experimentell untersucht.

Tafel XI.



Paradies am Dom zu Münster
(Apostel der linken Seite.)

Königl. Preuss. Messbild-Anstalt.



sie die Mauerfläche ab; jenes nach oben zunehmende, schichtweise Abblättern; dem arabischen Geiste verwandt.[1]) Zusammen mit dieser im ganzen Lande hervortretenden Neigung geht die Steigerung der Linienbewegung. Die Blindarchitektur oben am Turm. Die zackig ausgeschnittenen, tropfsteinartig über die Fensteröffnungen herabhängenden Kleeblattrahmen an Maria zu Höhe; gleiche in Wickede, inwendig im Chor (Kreis Dortmund-Land, Taf. 43); über dem Nicolaus gemalt in der Nicolaikapelle. Es spielen hier italienische und französische Einflüsse durcheinander. Anfänglich sind es namentlich italienische: die Pilaster, Rahmenleisten über den Fenstern und glattkantigen Rundbogenfriese an der Nordwand von Maria zur Höhe (ältester Teil, Ende 12. Jahrh.) sind dem lombardischen Backsteinbau entlehnt; auch die Rundbogenfriese an St. Thomas ahmen Ziegelformen nach. An der Burgkapelle zu Rheda, und am Turm der Kirche zu Vreden, die in Backstein sind, ist es noch deutlicher; hier weist auch die plastische Dekoration auf italienische Sphaeren.[2]) Nach 1200 aber wendet sich das zu Gunsten des französischen Einflusses. Die Detailbehandlung der westlichen Baugruppe des Domes; die Überspinnung der Giebel mit dichten Säulenstäben, wie an den Türmen von St. Etienne und Abbae aux Dames in Caen, Aulnay.[3]) Dem analog die Oberlichtgaden in Münster und Osna-

1) Wunderschön am Giebel des Paderborner Paradieses; von aussen reich getreppte Rundbogenfriese, von innen die Gliederung der Fensterrahmen; die Wand wie ausgefressen. Querschiffgiebel von St. Petri; hier das herrliche Rosenfenster, wie im nördl. Giebel des Patrokliturmes und am Querschiff in Lippstadt: der innere Kreis mit dem äusseren Rahmen durch strahlenförmige Säulenradien verbunden; der äussere Rahmen von der Peripherie aus nach innen zurückspringend, die Wand scheint hier etwas ferner, zart umschleiert. Der obere Teil der westlichen Domtürme in Münster (1225) von Lisenen übersponnen. Querschiffgiebel in Lippstadt. Die bizarren Fensterschlüsse am Rathaus zu Dortmund. Die Säulenlisenen aussen am Chor in Langenhorst (Kreis Steinfurt, Taf. 44 ff.). Das Marsberger Portal.

2) Die durcheinandergeschobenen Bogenfriese an der Backsteinkirche zu Mandelsloh (Baudenkmäler Niedersachsens, Bl. 45). Gleichzeitig mit dem starken byzantinischen Einfluss in der Plastik und Malerei Niedersachsens ist der italienische (speziell oberitalienische) Einfluss in der Architektur auf allen Wegen und Stegen hereingedrungen, besonders in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die Dekoration der Apsiden mit Halbsäulen: am Dom zu Braunschweig, an der Frankenbergkirche zu Goslar, an der Stiftskirche in Wunstorf. Vor allem die ornamentale Dekoration von Königslutter, Riechenberg (Baudenkm. Niedersachsens Bl. 15), Nicolausberg bei Göttingen (Bl. 16), Hamersleben (Bl. 23), Moritzberg (Bl. 26), Drübeck (Bl. 34), Ilsenburg, Neustadt am Rübenberge, Quedlinburg (Bl. 31). Die wunderbaren Kapitelle zu Lügde; die Lorbeerblätter in St. Petri; Strickornament und Wellenranke des Patroclinordportals.

3) Der Eindruck der Vorhalle ist italienisch; was er in früheren Zeiten noch stärker war, als die Arkadenbögen mit der langen Bogenhalle des Rathauses durch Arkaden verbunden waren. Jene Rathaushalle ist zwar aus dem 18. Jahrhundert, aber an Stelle eines älteren Baus. — Die Bogenhalle des Rathauses zu Dortmund (Anfang 13. Jahrhunderts) ist

brück (nach Dehio) in angevinischer und normännischer Weise geziert. Die dreiteiligen Fenster mit inwendig lose vor die Stützen gestellten Säulen (Chor Maria zur Höhe, Wickede, Osnabrück) sind auch im Poitou heimisch (St. Radegonde in Poitiers, Sens; Abb. bei Gurlitt a. a. O.). Am auffälligsten die von Dehio erkannte Herübernahme der sechsteiligen Gewölbe mit starkem Stich in Münster, Osnabrück, Legden.

5. Plastik und Architektur entwickeln sich unter zunehmender französischer Beeinflussung. Im Gegensatz zur Malerei. Dennoch ist der Grundcharakter der gleiche. Darum ist es schwer, einen Namen für diese Epoche (1200—1270 etwa) zu finden. Ein Werk mit ganz französischen Formen wie der Dom in Köln entsteht gleichzeitig mit den Malereien in St. Cunibert (1247), welche den Lippstädter verwandt sind. Jenen nennen wir „gotisch", diese „spätromanisch". Die Statuen in Münster (1270 etwa) heissen spätromanisch, die Bamberger und Naumburger gotisch; trotzdem sind sie im tiefsten Wesen verwandte Menschen. Die Chorfenster-Malereien der Marburger Elisabethkirche sind im Stil der „spätromanischen" Soester Malereien, der Bau aber ist „frühgotisch".[1]) Die Stilbenennung ist also jedesmal von dem vorhandenen Mass an französischen, „gotischen" Elementen hergenommen. Das gleichgestimmte Grundgefühl dieser Generation (1200—1270) ist dabei ausser Acht gelassen; welches doch erst den Stil macht. Dies ist in den Domen von Köln, Marburg, Trier (Liebfrauenkirche) dasselbe wie z. B. in St. Georg zu Limburg. Das Scharfe, Zerklüftete der „frühgotischen" Architektur und das Zerfurchen und Absplittern der Flächen „spätromanischer" Werke verrät die gleiche Spannung, und ebenso

---

nun wohl auch unter italienischen Erinnerungen gebaut; wie besonders die völlig ungegliederten Laibungen der Spitzbögen (vgl. die Kommunalpaläste von Prato und Pistoja) und die Akanthuskapitelle wahrscheinlich machen. Der Graf Konrad I. von Dortmund war mit Friedrich II. in Italien. Man erinnere sich auch der Laubengänge in Münster. Es wäre dies interessant zu untersuchen, denn auch im sozialen Kampfe gehen die lombardischen und toskanischen Städte den deutschen als Beispiele voran. — Analogieen bieten auch die Loggien von St. Angelo in Cefalù, Amalfi, besonders San Clemente zu Casauria in Süditalien (erb. 1176, Venturi, Storia dell' arte italiana, Bd. 3, S. 491). Drei Bogen auf viereckigen Pfeilern (andere in Ebreuil und Maursmünster). Die Einrichtung des Turmes erinnert andrerseits an die Festungsbauten der französischen Städte (Donjons). Seesselberg (a. a. O.) leitet ihn wie die älteren in Minden und Paderborn aus nordischen Verteidigungstürmen her. Unwahrscheinlich angesichts der Tatsache, dass die Fortifikationskunst in diesem vollendeten Sinne in den Kreuzzügen gelernt wurde; mehrgeschossige Verteidigungstürme (zugleich Kirchen) in Syrien. — Zuletzt ist hier mit dem Aufspüren fremder Elemente wenig gewonnen. Ein Werk aus voller Künstlerseele.

1) 1235—1283. Abb. Denkmalspflege 1904 (Bd. 6, S. 68). Die 3 östlichen Fenster des östlichen Chorpolygons; 1855 restauriert. Einzelgestalten: Christus, Maria, Ecclesia, Synagoga, Joh. d. T., Bartholomäus, Joh. d. Ev., Franz von Assisi.

z. B. die schwerfällig-krampfhaften Bewegungen, die zerwühlten, dicken Gewänder der älteren Bamberger Schule (Apostelreliefs an den Chorschranken des Georgenchors; vor 1237) sind in den Statuen der jüngeren (besonders Heimsuchung am Pfeiler des Georgenchors; Adamspforte) nicht zur Ruhe gekommen, trotzdem die Meister der letzteren in Reims kopierten. Die herbe Schärfe der sächsischen Schule um die Jahrhundertmitte.[1])

Und dann die schwere Wucht der Gewölbe in Münster oder in der Hohnekirche. Die weit auseinandergerückten Pfeiler, mit tief ausholenden Atemzügen, die steilen Gurte darüber hingespannt, die Gewölbscheitel hochgestochen, wie vom Sturmwind emporgejagt. Welcher gewaltigen Anstrengung bedurfte es, um solche Wirkung zu erreichen, um von der Gebundenheit der Basilika loszukommen. Wie tief muss das Verlangen nach Raum und Bewegung gewesen sein. Mit der grössten Schwierigkeit baut man damals basilikale Anlagen zu Hallen um. Lippstadt, St. Petri und Thomas in Soest. Durch Enge der Nebenschiffe und komplizierte Gewölbkonstruktionen sucht man sich zuerst zu helfen. Weslarn, Ostönnen, Bremen bei Soest; Langenhorst, Metelen, Huckarde, Brechten, Kirchderne, Mengede, Wickede; Tonnen, Kuppeln, Klostergewölbe beieinander. Und neben dieser Sehnsucht ins Weite (auch in den kleinsten Orten des Sauerlandes damals wahrnehmbar) wieder eine Verengerung der Flächengliederung; Oberlichtgaden in Münster, Rückwand der Hohnekirche. Die Gewölbe durch ein Strahlenbüschel von 6 oder 8 angeklebten Rippen zerteilt, mit Ringen oder Tellern besetzt; der Scheitel (wo sich die konstruktiven Kräfte eigentlich konzentrieren) ist von einem Ring umrahmt; die Gurtrippen durchschneiden ihn und verwandeln sich dann in ornamentale Gebilde. Lilien in Legden; Lippstadt, Paderborn. Etwas Beklemmendes, Widerspruchsvolles zieht hindurch. Oft hat der vernünftige, konstruktive Sinn ausgesetzt. Verrücktheiten sind nicht selten; bei den Westfalen doppelt verwunderlich.

Der Zusammenklang der Künste zerreisst.[2]) Nicht mehr das architektonische Gesetz gibt den Grundton. Die gemalten Figuren, wechselvoll

1) Kanzel zu Wechselburg, Kreuzgruppen zu Halberstadt und Wechselburg, Kreuz im Dom zu Braunschweig, Grabmal Heinrichs des Löwen dort, des Grafen Dedo und der Mechtildis in Wechselburg, des Wiprecht von Groitzsch in Pegau. — Die „gotischen" Reliefs am Lettner zu Naumburg mit scharf unterschnittenen, gehäuften Figuren. — Vor allem goldene Pforte zu Freiberg.

2) Äusserlich sind zwischen Malerei und Plastik viele Berührungspunkte damals: Die Statuen waren bemalt; Gold- und Farbreste an den Münsteraner, Paderborner Statuen; an den Bamberger Georgenchorreliefs (Vöge, Repertorium 1901, S. 263); die Sächsischen Stuckreliefs mit derselben grünen Umrahmung des blauen Grundes. Die Ornamente über den

im Umriss, fügen sich nur widerwillig dem Rahmen ein. Der übergreifende Engel in Methler (Verkündigung). Die Figuren der Legenden sind nicht mehr abgewogen verteilt (Idensen); vielmehr nach den Erfordernissen des untergelegten epischen Textes in Gruppen aufgelockert; Katharinenlegende in Maria zur Höhe. Und die Plastik: es ist gerade ihr Merkmal gegenüber der französischen, dass sie nicht wie diese in Übereinstimmung mit der Architektur den Weg zur Freiheit findet. Von aussen an die Wand gebracht, wirkt sie unorganisch. Paderborn; Bamberger Adamspforte. Dies Zwiespältige auch in den Gestalten: eckig, plump und schwerfällig ihre Gebärden, nicht die Flüssigkeit der französischen Gelenke; heftig, gespannt. Ebenso ist die Bewegung der Glieder in der Malerei gewalttätig, zuletzt unnatürlich; die wie welk in die Fläche geklappten Hände des Gottvaters der Dreifaltigkeit.[1]) Das ist das Qualvolle jener Tage: die aus dem Tiefsten emporsteigende Begierde nach Bewegung ist mächtiger als die Befähigung, sie in Form zu bringen. Nur im Rausch vermögen das erhitzte Blut und der hochgehende Atem Ruhe zu finden; in jagenden Linien, zerhackten Flächen, stürmischen Faltenwogen. Die Malerei reisst dieser Taumel bis zur schwindelartigen Beklemmung; bis sie, mitten in der höchsten Raserei, zusammenbricht. Sie, der Ruhe der Anschauung vor allem bedürftig, die Erscheinung abzuspiegeln berufen, wird Ausdruck krampfartiger Reizzustände, tief aufgewühlter innerer Stimmungen. Plötzlich taucht sie unter, unbeerbt; keine Brücke herüber in die Zukunft; darnach ist es, als wäre sie nie gewesen.

---

frühesten Bamberger Apostelreliefs sind gemalt gewesen; mit zunehmender Plastik werden sie durch plastische Ranken ersetzt (Vöge denkt an Metalleinwirkung). In den Malereien selbst Nimben, Throne, sogar Gegenstände in plastischem Stuck. Die mit Tropfen besetzten bizarren Kleeblatt-Bögen in Architektur und Malerei. In der Nikolaikapelle erscheint an einer Stelle (r. Fenster) über einem Apostel anstatt des architektonischen Baldachins ein schlängeliges Liniengebild mit zwei abwärts weisenden Hörnern; ähnlich enden die Baldachine der Münsteraner Apostel in flüssigen, tropfenartigen Zapfen. Die welligen Bodenunterlagen der Bamberger Apostelreliefs erscheinen in Frankreich in der Wandmalerei.

Aus diesem gegenseitigen Austausch darf für die Entstehung des Stils in der Plastik oder in der Malerei kein Schluss gezogen werden.

1) Die ausschreitenden Kalender-Apostel des Hermannpsalters (Haseloff a. a. O.): die Oberkörper sind von vorn gesehn, die Beine gehen aber nach der Seite, so dass die Gestalten in der Mitte gebrochen zu sein scheinen; eine ähnliche Erscheinung in der griechischen Kunst. Nike von Archermos.



3. Erscheinungen der Zeit.

1. „Dass wir die Stadt Soest auf den Rat des Domkapitels, mit Zustimmung des Propstes zu Soest, seiner Brüder und aller Bürger in 6 Pfarreien geteilt haben, das haben wir getan, weil die Bevölkerung sich so vermehrt, ja vervielfacht hat, dass sie von einem Pfarrer nicht länger genügend geleitet werden kann" (U. B. I. 94). Erzbischof Philipp legt einen Wall um die Stadt; 36 Türme in Pfeilschussweite; 10 Tore führen heraus. Das war um 1184. Schon in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts werden die Kirchen zu eng. Viele aus Westfalen ziehen nach den Ostseeländern. Als Kolonisten, als Kaufleute. [1]) Soests Handel nach den baltischen Ländern erreicht in der ersten Hälfte des Jahrhunderts seinen Höhepunkt. Die Güter von Westen (Köln) und Süden (Frankfurt)

---

1) In den Verzeichnissen der ältesten Ratsverwandten von Lübeck sind genannt: 1175: Leveradt, 1177: Sifrid, 1188: Walderich von Soest. Vgl. die Angaben bei Tücking, zur Geschichte des westfälischen Handels- und Gewerbefleisses, 1874. Fahne, die Westfalen in Lübeck. In dem Vertrag der Kaufmannschaft von Gotland mit dem Fürsten Mitislaw Davidovitsch werden zwei Münsteraner, ein Soester, zwei Dortmunder genannt (Urk. B. d. Stadt Lübeck I, 694). Lübeck verwendet sich 1242 für Soester Bürger, denen Herzog Albrecht Waren geraubt hatte (U.-B. der St. Lübeck I, 97). Bürger von Münster, Dortmund und Soest beteiligen sich an der Gründung Wisbys, welches Stapelplatz für den nordeuropäischen Handel wird. — Rügen ist von Corvey aus kolonisiert. — Besonders nach 1147 (Krieg gegen die Wenden) kommt der Handel in Schwung. — Schon im 10. Jahrhundert reist ein Araber von Fulda über Soest, Paderborn nach Schleswig (Jakob, ein arabischer Berichterstatter über die Städte Fulda, Soest etc. aus dem 10. Jahrhundert, Berlin 1890; „Soest ist ein Kastell im Lande der Slaven, dort gibt es eine salzige Quelle u. s. w."). — Die Hallenkirchen auf Gotland vermutet Dehio unter westfälischem Einfluss (Bd. II, S. 409, Anm.); die frühe Aufnahme des Spitzbogens, die befestigten Kirchtürme. Die Grösse der Gesinnung erinnert wirklich unmittelbar an Westfalen. Dabei ein ähnliches Abschichten der Fläche, bizarre Rahmen im Anfange des 13. Jahrhunderts häufig; vgl. das Portal aus Gotland auf S. 410, Dehio, Bd. II.

gehen über Soest nach Lübeck. Soester Kaufleute reisen bis Nowgorod.[1]) Über Bremen und Schleswig geht der Handel nach Dänemark, Norwegen und Schweden,[2]) Viele aber gehen auch als Kreuzfahrer ostwärts.[3]) Innozenz III. erlässt 1199 (5. Oktober) einen Aufruf an die Gläubigen in Sachsen und Westfalen, den Christen in Livland zu helfen;[4]) 1200 geht ein Geschwader von Lübeck dahin; 1202 gründet sich die Bruderschaft vom Ritterdienst Christi; 1210 siegt Bernhard von der Lippe über die Esthen. Der Kampf ist ebenso verdienstlich, wie der gegen die Sarazenen; die Ablässe sind im Wert gleich. Die Züge ins heilige Land häufen sich zur selben Zeit. Das Christenheer wird am Genezareth geschlagen, das heilige Kreuz geht dabei verloren; Jerusalem fällt 1187 in die Hände Saladins. Aufruf Clemens III.; Erhebung aller Christenheit. Philipp von Heinsberg, dessen Macht am Niederrhein hoch gestiegen war, wodurch die Spannung mit Barbarossa entstand, versöhnt sich mit dem Kaiser; und schwört am 27. März 1188, auf dem Hoftag Jesu Christi, in Mainz Reinigung. Jener Widukind, Edelherr von Rheda und avocatus von Freckenhorst, zieht vor

---

1) Die Alderleute von Gotland, Lübeck, Soest und Dortmund sind Schlüsselbewahrer des Schatzkastens auf dem Hof zum hl. Petrus der deutschen Kaufleute in Nowgorod; dessen Gesetzbuch, Skrâ, von 1225. In Riga bestand eine Stube für Münster und Soest.

2) Der Beziehungen zu Schleswig wurde gedacht (S. 49, Anm.). Hinzugefügt sei: das Antependium in der Kirche zu Quern (Schleswig), aus vergoldetem Kupfer, zeigt fast die gleichen Ornamentmotive — ovale und herzförmige Palmetten, wie der Rahmen des Soester Retabulums in Berlin (Kreuzigung), was auch Matthäi, Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530, Leipzig, Seemann 1901, S. 33, bemerkt hat. Hier auch die wulstförmigen Basen, wie auf dem späteren Antependium in Berlin. Sie treten auch an der Querner Kirche auf. Ob nun hier, wie in den dänischen Wandmalereien, die byzantinisch-orientalischen Anregungen auf direkten Wegen oder (wie die Taufsteine, vgl. Sauermann, die m. a. Taufsteine in Schleswig-Holstein, 1904, teilweise) über Westfalen hereingedrungen sind? Ein verwandter Zug westfälischer und nördlicher Kunst ist die Umsetzung byzantinisch-orientalischer Formen edleren Mateiials (Gold, Zellenschmelz, Gemmen) in bemaltes Eichenholz. Die mit roten und grünen Streifen bemalten Kruzifixe z. B. in Maria zur Wiese, in St. Petri (Turmempore) finden sich in Holstein und Dänemark häufig. Vgl. auch die Holzantependien in Kopenhagen (S. 34). Antependien in Lisbjerg in Dänemark, in Bergen, Museum, zu Ekwadt in Schleswig, Riesebye bei Eckernförde, zu Ulick, Hardanger, Gol. Sie wirken alle eigentümlich, wodurch man sich nicht verleiten lassen darf, sie in Beziehung zu einer nordisch-germanischen (englisch-norwegischen) autochthonen Kultur zu setzen; wie Matthäi unter dem Eindruck Seesselbergischer Ideen häufig versucht.

In Daelic in Norwegen wurden unter deutschen Münzen solche vom Bischof Hermann II. von Osnabrück (1174—1203), von Paderborn und Soest gefunden, Tücking, S. 16.

3) 1198 ein Abt Berthold mit Kriegern aus Sachsen, Westfalen und Friesland. Vgl. Tücking.

4) Finke, Papsturkunden Nr. 174.

Akkon; nachdem er noch nicht lange vorher mit Bernhard von Lippe auf Seiten Heinrichs des Löwen gegen Soest gezogen war. In Mainz nimmt der Kaiser, Friedrich von Schwaben und viele Ritterschaft das Kreuz. Am 23. April 1189, am Tage des heiligen Georg, bricht das Kreuzheer auf, von Regensburg durch Ungarn, Thracien, über den Bosporus. Bei Ikonium wunderbarer Sieg gegen hundertfache Übermacht. Sie sahen den heiligen Georg in den Lüften. Schon 1188 war ein Trupp Schwaben, Kölner, Niederrheinländer rheinabwärts gefahren, um zur See hinzugelangen.[1]) Ein zweiter in der Fastenzeit des Jahres 1189, der sich mit dänischen, friesischen, flandrischen Schiffen zu einer Flotte von 50 Schiffen vereinigte. Auch 1195, da Heinrich VI. in Bari das Kreuz nahm, segeln, ausser den südwärts, über die Alpen nach Apulien ziehenden Scharen, viele tausend Niederdeutsche um Westeuropa nach Messina.[2]) Mit Innozenz III. (1198) beginnt die letzte Phase der Kreuzzugsbewegung; mit ihm das Jahrhundert der stärksten Einflüsse des Papsttums in Westfalen.[3]) Im Jahre 1204 begibt sich abermals eine Flotte von Köln aus auf den Weg ins gelobte Land. Bei der Eroberung Constantinopels wurden viele Sachen, auch Kunstschätze erbeutet, wie in den Kölner Jahrbüchern steht.[4]) 1212 ziehen zahllose Kinder unter Führung des zehnjährigen Nicolaus vom Niederrhein weg nach Süden. 1213 ergeht ein neuer Aufruf Innozenz III. Kreuzprediger auf allen Wegen; ihr Leiter der Kölner Scholasticus Oliverus. 1217 ziehen viele nach Ungarn, zum Kreuzzug des Königs Andreas. Die Mehrzahl, wie es heisst, 3000 Segel stark, fahren unter Führung des Grafen Georg von Wied und des Wilhelm von Holland an der Westküste Frankreichs entlang nach Akkon, Damiette zu belagern. Innozenz III. hatte 1216 bereits den Kreuzfahrern der Kölner Kirchenprovinz mitgeteilt, die, welche den Seeweg benutzen wollten, möchten sich in Messina, Brindisi und Umgegend versammeln, hier sollten sie mit den zu Lande Reisenden zusammenkommen, und er würde sie begrüssen (Finke, Nr. 241). Honorius III. erinnert sie 1217 (27. Januar), am kommenden

---

1) Kugler, die Kreuzzüge.

2) Diese Pilgerfahrten gingen immer der Küste längs, durch die Strasse von Gibraltar, an der spanischen Ostküste und der französischen Südküste vorbei, also im grossen Bogen. Von Südfrankreich gingen zweimal im Jahr, meist Ostern und am Feiertag des hl. Johannes, regelmässige Pilgerflotten. Heyck, Geschichte des Levantehandels, Stuttgart, 1879, S. 198.

3) Z. B. werden von den neun Münsterschen Bischofswahlen vier durch Eingreifen des Papstes entschieden (Finke, das Papsttum und Westfalen, S. 65).

4) Annales Colonienses maximi: „diripitur equorum innumera multitudo, auri et argenti, sericorum vestium atque gemmarum." (Humann, Repertorium, 1902).

April in den festgesetzten Häfen zu erscheinen (Finke, 250).[1]) In diesem Jahr verkauft Graf Gottfried von Arnsberg seinen Hof zu Rithem und die Mühle zu Uflen für 150 Mark, um sich Geld für die Kreuzfahrt zu verschaffen. Schon vorher hatten Dekan, Kustos und Kanonicus der Soester Kirche von Innozenz III. den Auftrag bekommen, eine Streitsache des Grafen mit Kölner Rittern beizulegen, welche den Kreuzzugsplan hinderten.[2]) Die Soester Propstei zahlte während jener Zeit 88 Mk. Kreuzzugsteuern, die Dekanei Dortmund 44 Mk.[3])

Im Jahre 1227 beginnt Konrad von Marburg seine Kreuzpredigten gegen die Ungläubigen im Lande: die Ketzer; methodische Verfolgung kommt in Gang. Dorso, Conrads Genosse, hat allein „wol dusent gebrannt" (Sächsische Weltchronik). Die Dominikaner nehmen die Inquisition der Verdächtigen in die Hand.[4]) 1231 kommen sie (Schwarze Brüder) nach Soest; 1236 nach Minden. Friedrich II. verhängt die Todesstrafe über alle Ketzer 1232. Im Jahr darauf, auf der Reichsversammlung zu Worms, sind alle von den Predigten Konrads erschüttert. Waldenser- und Katharer-Irrlehren kommen gegen Ende des 12. Jahrhunderts von Frankreich und Oberitalien herein.[5]) Oft ist es überhaupt zweifelhaft, wie in Goslar: wo

---

1) „Nempe a vestre conversionis exordio studuistis, ut audivimus cum multo desiderio et favore acies dominicas instaurare in navibus, victualibus, armis, instrumentis bellicis."

2) Seibertz U.-B., 148; Quellen der westfälischen Geschichte II, S. 469. Die Grafen von Arnsberg waren Schirmvögte von St. Walpurgis; seit 1229 Stadtvögte. Dass der Burghof ihr Sitz war, ist Vermutung. Im Burgverliess des Arnsberger Schlosses liess ein Graf von Arnsberg seinen Bruder verhungern. Zur Busse fuhr er ins gelobte Land; Volkssage; solchen liegt zuweilen historische Wahrheit zu Grunde. Auch die älteste Wiesenkirche nach der Sage von einer Gräfin zum Dank für Heimkehr des Gatten vom Kreuzzug erbaut.

3) 1216 bestätigt Innozenz den Vorstehern des Armenspitals zum hl. Geist in Soest ihre Besitzungen. Finke, 240. 1217, 10. April gestattet Honorius III. dem Kapitel die freie Propstwahl. Finke, 252. Noch 1264 verlangt Urban IV. eine Schuldsumme des Grafen Ludolf von Eberstein und Höxterer Bürger für Kreuzzugszwecke. Seibertz, U.-B. V, 613. Solche unvernünftige Geldausgaben von Westfalen sind verwunderlicher noch, als die Phantastereien in der Architektur. Dies unaufhörliche Abgehn von Flotten den Niederrhein abwärts, (kein Mensch weiss, wo sie geblieben sind), ist zu vergleichen mit dem Verfahren der Pisaner, Venetianer, Genuesen, Ragusaner, Amalfitaner. Handelsbeziehung Hauptinteresse. Anlage von Märkten und Kolonieen. Gegenseitige Übervorteilung, Bekämpfung mit Hilfe der Ungläubigen. Jerusalem ging 1187 verloren, weil eine Partei der lateinischen Königsfamilie den Saladin gegen die andere ins Land rief. Der Doge Dandolo gebrauchte die Kreuzfahrer von jenseits der Alpen, um Konstantinopel zu erobern; denn der Republik Handelsmonopol sollte in Gang gebracht werden (1204).

4) Honorius bestätigt sie 1217. Vergl. die eindringliche Schilderung bei Hauck, Kirchengeschichte.

5) Schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts vereinzelte Regungen am Rhein. 1143 lässt Erzbischof Arnold Gericht halten und geht gegen die Katharer in Köln und Bonn vor.

es im J. 1223 geschah, dass der Propst Heinrich Minnike durch seine Lehren die Nonnen des Klosters Neuwerk in Raserei versetzte, so dass sie die Regel St. Benedikts in den Brunnen warfen.[1]) Elisabeth von Thüringen tut 1228, unter dem Eindruck der Lehren des Minoriten Rodeger ihr Entsagungsgelübde; nach dem Tode ihres Gemahls Ludwigs des Heiligen auf dem Kreuzzug in Otranto, gründet sie das Hospital zum heiligen Franciscus von Assisi (1228). In einer von Conrad von Marburg, ihrem Beichtiger, entzündeten Sehnsucht und Askese stirbt sie mit verrückten Sinnen. In der Kirche, wo ihr Körper unter dem Herzuströmen vielen Volkes beerdigt wird, sehen wir auch in den Chorfenstern den hl. Franciscus abgebildet. Hier auch Maria als Mater pulchritudinis, dilectionis et timoris et sanctae sapientiae. 1232 kommen die Franciscaner (fratres minores, graue Brüder) nach Soest; 1235 nach Paderborn.[2]) Die Lehren des Lambert le Bègue in Lüttich entfachen die ekstatische Bewegung der Reuerinnen (1233 in Mainz; in Köln). 1251 wirbt ein Fanatiker in Flandern und der Picardie grossen Anhang; die Jungfrau selbst hatte ihn zum Kreuzzug aufgerufen.

Maria rückte in den Mittelpunkt schwärmerischer Heiligenverehrung. Als Hagia Theotokos, Gottesgebärerin der griechichen Kirche; wie in Soests Malereien. Der Deutschritterorden wählt sie zur Patronin.[3]) Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, Katharina, die Standhafte, Magdalena, die Reuige (Hohnekirche, Chörchen); Margaretha, Nicolaus sind dieses Geschlechts Lieblinge; auf der Kreuzfahrt lernten sie die kennen. St. Georg, den Helden sahen sie bei Ikonium auf weissem

1163 verbrennen sie den Meister Arnold aus Flandern in Köln; seine Schülerin, deren Schönheit alle rührt, wirft sich auf seinen Scheiterhaufen und verbrennt. — Anfang 13. Jahrhunderts kommen die Waldenser nach Lüttich (1203); 1231 nach Trier.

1) Auf der Synode zu Hildesheim wird er auf Antrag des Päpstlichen Legaten Konrad von Porto verbrannt.

2) Bald gibt es Streit zwischen Weltgeistlichkeit und den Predigerorden; denn diese entfremden die Gemeindemitglieder ihren Pfarrern; so in Soest in den 80er Jahren. In Warburg entsteht ein Aufstand gegen die Dominikaner i. J. 1282; sogar die Sturmglocken läuten. Westfäl. Zeitschrift 1902, S. 113.

3) Erzbischof Siegfried II. von Mainz (1200—1225) schenkt dem Friedrich, dem Sohn des Landgrafen Hermann I. von Thüringen, die Deutschordenskommende Reichenberg (1219); diese war in Sundern, nicht weit von Soest, im Sauerland begütert. Zeitschr. des Vereins für hessische Geschichte. N. F. Bd. 20, 1895. Geschichte der Ballei Hessen. Konrad I., aus dem Hause Arnsberg, Herr zu Rietberg tritt 1264 in den Deutschorden. Die Holzstatue Marias in der Wiesenkirche (14. Jh.) soll nach der Volkssage vom Kreuzzug mitgebracht sein; am 8. September (Mariä Himmelfahrt) trug man sie in Prozession nach dem Kloster Paradies durch die Felder (heute noch „Liebfrauenweg"). Auch das heute noch wundertätige Madonnenbild in Werl soll aus dem Morgenland gekommen sein.

Pferd und in goldener Rüstung. . Ihm bauen die Soester in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts eine Kirche. St. Jürgen, nigge Kerke,[1]) Patron der Jürgenschützen. Die um 1200 erbaute Pfarrkirche in Vreden wurde dem hl. Georg und der Jungfrau geweiht. Es erwacht eine Begier nach episch bewegten Legendenzyklen. Braunschweig, Hohnekirche, Dionysiuslegende in St. Cunibert. Gewaltige Gestikulation.

Predigten und Lesestücke sollen Gestalt werden; besonders die der hohen Kirchenfesttage. Der Weihnachtsfestkreis: In der Messe die Ereignisse des alten Bundes, Psalmen und Sprüche der Propheten (besonders Jesaias, Kap. 9) als Lektionen dem Evangelium (Luc. 2) vorausgehend, schliessend mit der Epistel Jesaias 60, 1—6 am Dreikönigsfest (6. Januar): Surge, illuminare Jerusalem, quia venit lumen tuum et gloria Domini super te orta est; als Festevangelium des Tages (Matthaeus 2, 1—12) von den Weisen, aus dem Morgenland; dieser Zyklus im nördl. Marienchörchen des Domes.[2]) Die Osterzeit ist illustriert am lehrreichsten in der Grabnische der Hohnekirche. Durch die Gegenüberstellung des alten und neuen Bundes kommt ein bewegter Zug herein. Die Typologie, wie sie im 12. Jahrhundert zum System ausgereift ist.[3]) Doch beachte man die räumliche Anordnung; im

1) Im Jahre 1822 abgebrochen. Pfeilerhalle mit schwerem Westturm. Nach dem Detail bei Tappe (Die Altertümer der deutschen Baukunst in der Stadt Soest, Essen 1823) war die Chorapsis im halben Sechseck geschlossen; die Ecken mit Lisenen besetzt; horizontal liefen 2 Friese (wie Neuwerk in Goslar); also eine italienischer Beeinflussungen verdächtige Form. — Unvergleichlich Vöges Analyse des hl. Georg an der Bamberger Nordostpforte im Relief des Bogenfeldes (Repertorium, 1902, zu den Bamberger Domskulpturen): Wie die gespannte Haltung des Ritters die Zeremonie (Madonna en face) hier ins Dramatische steigert.

2) Das Opfer (Melchisedec und Fisch St. Patrocli) eigentlich nicht zum Weihnachtsfestkreise gehörig. Es war aber eine altchristliche Sitte, an Epiphanias den kommenden Ostertermin zu verkünden; weil dieser in jedem Jahre wechselte. Der Patriarch von Alexandrien hatte ihn bekannt zu machen (Alt, Das Kirchenjahr, 1860, S. 321). Noch heute in vielen Kirchen die Sitte, nach dem Epiphaniasevangelium Osterfest und Fastenzeit anzukündigen. — Die Vorfahren Christi dringen durch Verlesung der Genealogie am Weihnachtstag in die Kunst. Die goldene Pforte von Freiberg mit der Anbetung der drei Könige im Tympanon, in den Gewänden 8 Gestalten: Daniel, Sibylle, Salomo, Johannes d. T., Virgil, Jesaias, David, Elisabeth, Aaron.

3) Die altchristliche Kunst stellt die Figuren des alten Testaments nur als Symbole dar. So deuten die Szenen in Ravenna: Melchisedec, Kain und Abel, Abraham den Isaak opfernd, die Engel den Isaak verkündigend, allgemein auf Christus hin (Bassussarkophag, Mosaik in S. Maria Maggiore). Ebenso suchen die Kirchenväter in den Prophezeiungen des alten Bundes Hinweise auf Christus. Erst in der französischen Scholastik des beginnenden 12. Jahrhunderts (Honorius von Autun, Hugo von St Victor, Rupert von Deutz) wird der alte Bund dem neuen entgegengestellt. Der alte verliert die Bedeutung um seiner selbst willen. Die Erfüllung seiner Ereignisse und seine Überwindung im neuen Bund wird das

Chor (anhebend im rechten Nebenschiff): Kain und Abel, Abraham erhält die Verheissung Isaaks, Isaaks Opferung, eherne Schlange, Weib von Sarepta. Der Kranz der Propheten darüber. In Maria mit dem Kinde und den Engelchören erfüllt sich der alte Bund. Johannes d. T. und Johannes d. E. den Gegensatz zusammenfassend. In den Szenen der Grabnische setzt sich das neue Testament fort: Kreuzigung, Frauen am Grabe, Christus erscheint der Maria Magdalena, Himmelfahrt, Osterlamm. Diese Darstellungen ergänzen sich durch das Scheibenkreuz der Kirche.[1]) Einer Kreisscheibe aus Eichenholz ist das Kreuz aufgenagelt. Vier Reliefs, geschnitzt und bemalt, in Rundkreisen, je eins in einem Quadranten auf der Scheibe; vier weitere in viereckigen Feldern an den Balkenenden des Kreuzes: Einzug in Jerusalem, Ölberg, Gefangennehmung, Christus vor Kaiphas — Grablegung, die drei Magdalenen am Grabe, Himmelfahrt und Vorhölle. Der Grund der Scheibe ist leinwandbezogen; mit roten und grünen Rankenarabesken bemalt; diese und die bandartigen Muster am Rand auf orientalischen Geweben zu finden. Der Stil der Reliefs erinnert an die zerfurchende Weise der byzantinisch beeinflussten Steinplastik. Einzelnes in

---

wichtigste. Der neue — die Passion vor allem — tritt in Gegensatz zum alten. Eindringen dieser Lehren in die Lektionen. Hauptwerk in dieser Richtung der Schmelzaltar des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg von 1181 (demselben Künstler hat v. Falke den Dreikönigsschrein in Köln zugewiesen, Ztschr. f. christl. Kunst, 1905). Jede der 17 Passionsszenen ist eingerahmt von 2 alttestamentarischen: die eine davon ante legem, die andere post legem (Gesetz an Moses). Nach Hugo von St. Victors („de Sacramento fidei") Dreizeiteneinteilung: in primo genere continentur pagani, in secundo Judaei, in tertio Christiani. — Reichste Durchbildung des Gegensatzes in den Malereien von Maria Lyskirchen (Bonner Jahrbücher, 69; Taf. bei Clemen); auch in Braunschweig; ähnlich wie Maria zu Höhe. Wichtig der Kelch zu Werben in der Altmark (Ztschr. für christl. Archäologie und Kunst, I u. II, 1856): Abraham und Melchisedec, Isaaks Opferung, eherne Schlange, Elias und Sareptana als Symbole des Opfers; am Fuss: Kreuzigung; Verkündigung mit Gideon und Moses im Dornbusch als Symbole der Magdschaft; wie Aaron und Gideon in der Nicolaikapelle. Vgl. auch symbolische Parallelen des Opfers: Kanzel zu Wechselburg, Opferreliquiar im Dom zu Osnabrück (Schriever, der Dom zu Osnabrück, 1901, S. 50). Die Kreuze aus der Werkstatt des Godefroid im British Museum, South-Kensington-Museum, aus St. Bertin zu Omer (v. Falke a. a. O.). Camesina und Heider, Die Darstellung der Biblia pauperum in einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts in St. Florian, Wien 1863. Heider, Beiträge zur Christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters, Wien 1861. Zeitschrift für christl. Kunst 1902, die Anfänge der Armenbibel (Beissel an Hand des hierfür sehr wichtigen Missales im Hildesheimer Domschatze von Ratman).

1) Aldenkirchen a. a. O. Taf. III. Nordhoff, Bonner Jahrbücher, Heft LIII, S. 83. Clemen, Ztschr. für bildende Kunst, 1903, S. 98.

den Kompositionen ist unwiderlegbar byzantinischer Bilderkreis.[1]) Der Corpus Christi ist verschwunden. Um den Rand: Inspice. quid. pacior. ut. quod. te. duco. sequaris — Dum. sic. afficior. ut. morte. mea. redimaris. Solche Kreuze standen von Ostern bis Himmelfahrt auf dem Altar.[2]) Am Charfreitag wurde das Kreuz nach Verlesung des Passionsevangeliums (Joh. 18 und 19) enthüllt: Ecce lignum Crucis in quo salus mundi pependit. Der Klerus legt es nach der Messe in das heilige Grab; wo es, von den Gläubigen angebetet, oft geküsst, bis zur Frühe des Ostertages bleibt. Vor Sonnenaufgang dieses Tages eilen alle, die hl. Frauen zu sehn; die Frauen und den Engel, von den Diakonen dargestellt. „Quis revolet nobis lapidem ab hostio monumenti? aevia aevia." Interrogatio angeli: „Quem quaeritis in sepulchro christicole?" Responsio: „Jhesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae." Et contra: „Non est hic, surrexit, sicut predixerat, ite, annunciate quia surrexit de sepulchro." Presbyter: „Surrexit enim. Te deum laudamus." Und die Menge: „Surrexit Dominus vere, Alleluja." Die Ostersequenz absingend: „Victimae paschalis laudes immolent Christiani" tragen sie das Kreuz um die Kirche. Gloria in excelsis Deo, Kyrie eleison, Glockengeläute (während der Fasten verstummt). Das Evangelium Matthäi von der Auferstehung (28, 1—7) schliesst die Messe. Die Szene der Frauen am Grabe wird schon seit dem 10. Jahrhundert dramatisch vorgetragen.[3]) „Bestimmen wir vor allem die Stände und die Örtlichkeiten, nämlich vor allem anderen das Kreuz und hernach das Grab," beginnt der Prolog eines altfranzösischen Osterspieles.[4]) Eine Berührung zwischen Kunst und Drama

---

1) Die gekreuzten Torflügel in der Höllenfahrtsszene (Mosaic zu Daphni); der Engel auf dem Grab, mit dem übergreifenden Arm, das Szepter darunter vor; die Kuppelbauten; die gezierten Nimben; vgl. die Frauen am Grabe im Breviar von Monte Cassino (Paris, Bibl. Abb. Berteaux, a. a. O. S. 201). Bronzetür von Benevent; wo auch die Kreuzigung, wie auf dem Retabulum (Berteaux, S. 425). Gefangennehmung: St. Angelo in Formis, Sta Maria ad Cryptas (Berteaux, S. 209). Einzug in Jerusalem: Triptychon im Schatz von Alba Fucense (s. o.).

2) Rotula in Kremsmünster (C. K. 1861, S. 65) aus Kupferblech; darin Frauen am Grabe. Löwe (Symbol der Auferstehung), Adler (Symbol der Himmelfahrt); sie wurde in einen Fuss gesteckt, auf dem alttestamentl. Vorbilder: Schreiben des Tau; Erhöhung der Schlange, Samson trägt die Torflügel von Gaza. — Scheiben in Hildesheim aus Bronzeguss; Felder an den Balken des Kreuzes. — Besonders lehrreich: Das aus Buchsbaum geschnitzte Vortragskreuz im Hermannstädter evangelischen Kapitel (C. K. 1861, S. 152), Byzantinisch aus dem 15. Jahrhundert (Athos?). Mit 6 Passionsszenen in Relief. Höllenfahrt mit den Torflügeln.

3) Weber, S. 35. Hauck, Kirchengeschichte; wo das obige Gespräch zwischen dem Engel und den Frauen (aus einer Bamberger Handschrift des 10. Jahrhunderts) abgedruckt ist.

4) Springer, Ikonographische Studien. III. Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späteren Mittelalters. C. K. V. Jahrg. 1860, S. 131.

liegt hier in Maria zur Höhe vor. Weber hatte bereits auf dem Retabulum in Berlin Einwirkung des geistlichen Schauspiels vermutet. Im Mittelpunkt ist das Kreuzopfer, Ekklesia und Synagoga zu den Seiten. Sie sind hervorgegangen aus der Altercatio Ecclesiae et Synagogae; hinaufreichend in die Zeiten, da Christentum und Judentum auseinanderzutreten begannen: die auf die Gesetze Mosis pochende Synagoge wird von der Ecclesia mit Sprüchen aus dem neuen Testament überwunden. Derselbe Gedanke wie im sermo des hl. Augustin: contra Paganos, Judaeos, Arianos, de symbulo; Propheten und Gestalten aus dem alten Testament treten als Zeugen für die Gottheit Christi auf. Als Lektion an Weihnachten entwickelt sich der sermo bald dramatisch, zum Prophetenspiel. Ob wir ein solches im Chor der Hohnekirche haben? Oder in der Nicolaikapelle?[1]) Das Gefühl von der Überlegenheit des neuen Bundes und der Judenhass steigern sich gegenseitig. Seit dem 12. Jahrhundert tragen die Juden vorgeschriebene Spitzhüte, lange Bärte, die Frauen Schleier. So treten sie in den Soester Malereien zahlreich auf; am Horeb; vor der ehernen Schlange; vor dem 12jährigen Christus im Tempel. Das Laterankonzil von 1215 verschärft die Bestimmungen. Die Versenkung in die Leiden Christi vertieft die Bitterkeit[2]) (in der Charfreitagsliturgie: Jerusalem, Jerusalem, convertere te ad deum tuum). Zweifel

---

1) Oberbibliothekar Milchsack in Wolfenbüttel, der das einzige Fragment eines Westfälischen geistlichen Spieles veröffentlicht, teilt gütigst mit, dass in der Zeit von 1200—1230 in Soest geistliche Spiele wohl hätten bekannt sein können. Sie hätten aber sich höchstens auf die Vorstellung der Hauptszenen der Passion und Weihnachtsgeschichte erstreckt. Die Typologie (in der Nicolaikapelle also: David, Salomon, Aaron mit dem Mandelzweig, Gideon mit dem Fell, Jeremias und Isayas die Maria verkündend) wurde also noch nicht gespielt. Die Spiele hätten auch noch nicht die Entfaltung erreicht, dass sie ihrerseits auf die Malerei eingewirkt hätten. Hierdurch fällt auf den Irrtum Webers Licht. Er hatte die Ecclesia, Synagoga, die Unterbauten, die Engel, die Felsen in der Frauenszene, die Requisiten derselben (Schweisstuch, Salbbüchsen) als Herübernahmen der Malerei aus dem Schauspiel erklärt. Es sind (nach Haseloff und Dobbert) aber alte Bildmotive. — Wenn also einzelne im (späteren) geistlichen Spiel auftreten, so liegt hier ein Herübergreifen der Malerei in dessen Sphäre vor. Jedenfalls: Die Liturgie (mit Predigt, Gesängen, Lektionen) ist Quelle für die malerischen Cyklen und für das geistliche Spiel. In dem Augenblick, wo die gehörten und gesehenen Tatsachen nicht mehr genügen, da hilft nur das eigene Mitspielen und Singen; in Deutschland muss das in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts gewesen sein. Die Passionszeit fällt mit der Frühlingsfeier zusammen; der Gemütszustand ist bewegt. In dem katholischen Sauerland zünden sie Osterfeuer auf den Bergen an; wie in heidnischen Zeiten. Prozessionen ziehen zum Kreuzberg. — Züge wie die Eidszene vor Kaiphas, der besorgte Kaiser (Hohnekirche, Katharinenlegende), die Judenhüte und Zeittrachten sind aus dem Leben und brauchen nicht dem geistlichen Spiel entnommen zu sein.

2) Zunehmende Kreuzverehrung. Legende der Auffindung des hl. Kreuzes durch Helena in den Braunschweiger Malereien. Splitter des hl. Kreuzes besass Maria zur Wiese.

beängstigen wegen der Erlösung.[1]) Jerusalem und das heilige Grab in der Ungläubigen Händen.

Ein Zwiespalt ist in diesen Menschen. Die Apostel in Münster (im Paradies) erscheinen gespannt im Ausdruck; der plumpe Mund nur wilder lallender Worte fähig. Und dann der schwermütige Stolz der Naumburger Stiftergestalten. In der Dekoration in Münster und Paderborn ein fröhliches Überspinnen mit plastischem Rankenspiel; wie nur in Westfrankreich.[2]) In der Architektur Abschichtung der Flächen, sinnlos herabhängende Bögen, Schlusssteine, ausgezackte Gurten, stalaktitenähnlich. Die verzerrten Figuren der Malerei sind wie Fieberphantasien. Drang nach Weiträumigkeit: Maria zur Höhe: An den nervigen Pfeilern hinauf, über die weitgespannten Gurtbögen weg jagt der Blick in die hochgestossenen Scheitel steiler Gewölbe. Unwiderstehlich reisst der Eingang zum Chor den Beschauer hinein -- Rücksprünge, Säulen hintereinander in den Gewänden — der Blick fährt empor: die Zwickel, der Kranz der Propheten, im Zenith der Kuppel Maria und Kind, strahlenförmig die Engel herum, flammengleich ihre Flügel emporzüngelnd. Zwei Engel den Mittelpunkt umfahrend; langsam beginnt sich der Kreis zu drehen. Wunderbar ist es am Morgen, wenn die Sonne von Osten hereinscheint; wunderbar aber am Abend, wenn der Chorraum schon dunkelt, das Sonnenlicht von dem Fliesenboden der Kirche zurückscheint und das Gold zu leuchten anfängt.

---

1) „Vos, inquam, convenia, o Judaei, qui usque ad hodiernum diem negatis filium Dei“ beginnt die Predigt im Augustinischen sermo, nachdem die Propheten, Daniel, Moses, David, Habacuc, Simeon, Zacharias, Elisabeth, Johannes d. T., Virgil, Nebukadnezar und die Sibylle ihre Sprüche gesagt haben. Vgl. Weber, S. 41. Sollte die weibliche Gestalt mit Schleierbinde im nördlichen Marienchörchen (r. Laibung) als Sibylle gedeutet werden?

2) Beide Portale zeigen in der üppigen Verzierung mit Blattkränzen, Greifenketten (Paderborn) merkwürdigerweise gar keine Verwandtschaft zum Burgundischen; und ich möchte Reiches Aufstellung der Beziehung von Paderborn zu Vézélay in Burgund nicht allzu grosse Bedeutung beilegen. Dagegen die (von Reiche auch bemerkte) Übereinstimmung in der Aufstellung der Statuen mit Poitiers, Bourges etc. betonen. Die Ausspinnung der Baldachine mit Arabesken und das Weichflüssige der Zapfen in Münster stammt aus Bourges (vgl. Vitry, Sculpture française, Pl. XXXII.), vgl. Poitiers, Notre Dame la Grande, deren architektonische Verwandtschaft zu Paderborn (Dehio); Angoulême, dessen Kuppeln in der Marienkirche zu Dortmund nachklingen. Ist die Berührung Westfalens mit Nord- und vor allem Westfrankreich durch die an den Küsten fahrenden Kreuzzugspilger angeknüpft worden? Sie beginnt um 1200. Früher vereinzelt. Handelsbeziehungen kenne ich keine (s. auch das Marsberger Portal: mit Ranken- und geometrischen Mustern die spitzbogigen Laibungen ausgelegt; Kleeblattbogen).

— Die Erweiterung der Fenster verkündet die Freude zum Licht.[1]) Lust nach edlen Materialen (man täuscht sie sich vor, Altarrahmen), Glasflüssen, bunten Steinen und Farben.[2]) Das Rosenfenster im Giebel des Patrocliturms hat an den Radiensäulen Kupferhülsen, deren waren ehemals auch an der Zwerggallerie; welche Wirkung: Goldglanz, grünes Mergelgestein, blauer Himmel. In der Pfeilerhalle offenbart sich eine ans Italienische streifende Grösse, im Turm darüber aber Westfalen. Die Kirchen Soests liegen in Obstgärten oder dicht an Gehöften, kaum eine Wand herausgeziert. Hier aber legt sich die stolze Fassade breit vor den offenen Platz. Wir begreifen die Begier der Zeit nach weiten Fernen. Ihre Freude, und angesichts der übrigen Erfahrungen ihr Leid. Ihr Kaiser steigt auf; Friedrich II., unstät, aber herrlich im Bösen wie im Guten. Sehnsüchtig die Blicke nach Sizilien gerichtet, löst sich seine Seele erst unter dem Saitenspiel maurischer Künstler.[3]) Aus St. Ulrici-Tor führt die Landstrasse südwärts, dem Haarstrang zu. Oben, auf dem Bergrücken, in Drüggelte, an den Höfen des alten Schulte, liegt die Heiliggrab-Kapelle: Kreisrund, inwendig zwei konzentrische Kreise von Säulen; zu innerst vier schwere, zu äusserst zwölf schlanke, die Kapitelle abgeblasste Nachbilder der Antike.[4]) Rückwärts,

1) Die Fenster waren im 11. Jahrhundert enger geworden (Dehio). Aus praktischen Gründen: Fehlen der Verglasung; technischen: Sorge um die Sicherheit; ästhetischen: Vorliebe für gedämpftes Dunkel (St. Patroclus).

2) Glasflüsse waren im Rahmen des Goslarer Antependiums (etwa 1260).

3) Das Goslarer Evangeliar, Glanzstück der deutschen Miniatur des 13. Jahrhunderts, soll der Kaiser aus Süditalien mitgebracht haben. — Sind die spezifisch morgenländischen Musikinstrumente: Lauten und Schlagdeckel, die von den Figürchen in den Rankenkränzen im Münsteraner Paradies gespielt werden, damals in Westfalen gebraucht worden? Wahrscheinlicher entstammen sie den Skulpturen Westfrankreichs; wohin der Charakter der Ornamentation weist. Spanische Mauren und Kreuzfahrer hatten sie dort eingebürgert. — Soll man annehmen, dass die italienischen Trachten, wie sie in den Bildern auftreten, getragen wurden? So der heilige Patroclus in der Nicolaikapelle: Kurzer Mantel über der Schulter (Chlamis), der Panzer aus kleinen Schuppen zusammengenietet (squama); als Bewaffnung: das kurze Schwert (gladius) an der linken Seite (Vorrecht der römischen Hauptleute), Lanze, geschweifter dreieckiger Schild. Die geschweiften Formen auch an den Helmen der Krieger des Retabulums; dieselbe orientalische Empfindung wie in den Spitzen des Rahmens. — Am Hofe Kaiser Friedrichs in Süditalien konnten wohl dergleichen Moden herrschen.

4) Sie behaupten dort, die Kapelle wäre auf dem Schultenhof gegründet; die einen: in den Zeiten Karls des Grossen (von dem der grosse Herrgott von Soest und die korinthische Säule am Nordparadies St. Patrocli stammen soll). Andere sagen, es wäre ein Heidentempel und im hohen Altertum entstanden. Die heidnischen Opferstätten in der Umgegend (so auf dem Vorstenberg bei Neheim) waren der Erzeugung solcher Gedanken günstig. Die rohen Widder- und Menschenköpfe an den Kapitellen enträtseln sich der längeren Betrachtung erst als Rückerinnerungen antiker Masken (Voluten). Benckert (Ein

in der Ebene, schon ferne, die Türme der Stadt. Gegen Süden die Tannengebirge des Sauerlandes. Hier zogen sie hin.

Und das heilige Krütze [1])
Werd uns allzeit nütze
Das Krütze, da got sein marter an leit
Dasselbig sei unser Freud!
Kyrie eleison!
Auch das heilige Grap
Da got selbest inne lag
Mit seinen fünf wunden also her:
Fröhlich farn wir gen Jerusalem daher!
Kyrie eleison!

vermeintlicher Heidentempel Westfalens, Westfälische Zeitschrift, Bd. 54 [1896], S. 103) setzt die Entstehung in die Jahre 1217—1227. Im Jahre 1217 schliesst Graf Gottfried II. von Arnsberg, mit „unzählbarer Mannschaft" auf dem Wege ins heilige Land (cum jam in procinctu essemus peregrinari), einen Kaufkontrakt „apud Druglete". Zwei Jahre später kehrte er zurück; Bischof Otto von Münster (1204—1218) starb beispielsweise auf diesem Kreuzzug und wurde wahrscheinlich in der hl. Kreuzkirche zu Stromberg begraben (Westfälische Zeitschrift, Bd. 51, S. 181.) Im Jahre 1227 schliesst Graf Gottfried bei Drüggelte abermals einen Kaufvertrag, um Gelder zur Unterstützung des Kreuzzugs (in subsidium terrae sanctae; in opus Peregrinationis terrae s.) flüssig zu machen; hier heisst es: juxta capellam Druchlete. (Als „capella sanctae crucis" erscheint sie urkundlich erst 1560. Benckert.)

1) Böhme, Altdeutsches Liederbuch (1877) Nr. 568. Kreuzleis (in dieser Form aus dem 15. Jahrhundert, auf das 12. oder 13. zurückgehend): In Gottes namen faren wir — seiner gnaden begeren wir — nu helfe uns allen gottes kraft — Verleihe uns allen grosse Macht! Kyrie eleison.

Dritter Teil.

Übergang zur neueren Zeit.

1. Gotische Malerei.

Am Ende des 13. Jahrhunderts verbreitet sich von Frankreich aus ein neuer Geschmack. In Nordfrankreich, besonders in der Isle de France, hatte sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts ein freierer Zeichenstil herausgebildet. Dass die Glasmalerei, deren man hier zur Ausschmückung der grossen Kathedralen bedurfte, für die Entstehung dieser Dekorationsweise von Bedeutung war, beweist das Skizzenbuch des Architekten Villard de Honnecourt. Die frühesten, von aller byzantinisch-antiken Überlieferung unabhängigen Werke werden am Hofe Ludwigs des Heiligen (1226—70) in Paris gemalt; der Psalter des hl. Ludwig (Bibl. nat. ms. lat. 10525), aus den Jahren 1253—70, und der Psalter im Kabinett Henry Yates Thompson.[1]) Es ist die Zeit der Sommerreife der französischen Gotik; wo die Ste. Chapelle (1243—48) und die Königsstatuen in S. Denis (1264) entstehen. Alsbald, ungefähr mit dem Regierungsantritt Philipps des Schönen (1285 bis 1314), tritt eine Umwandlung des Geschmacks zu Tage; hier seien die Wandmalereien in der Kathedrale zu Clermont (1285), zu Cahors (um 1300), zu St. Gatien in Tours (1322—28) angeführt. Wenn die deutsche Malerei jetzt an diese spätere Geschmacksrichtung anknüpft, so geschieht das nicht durch unmittelbare Berührung, etwa durch Studien deutscher Maler in nordfranzösischen Enlumineurs-Werkstätten; sondern wie ein breiter Strom zieht die Pariser Mode über Deutschland, ja über das ganze Abendland (in England als „decorated stile") hin. Durch die beweglichen Bücher verbreitet sich die Kunde schnell. Von den acht im Staatsarchiv zu Münster vorhandenen Indulgenzbriefen aus Avignon, die mit tapetenartig gemusterten Miniaturen, mit Ziergerank und Initialen geschmückt sind, ist der früheste von 1329, 24. 10. für Kloster Bennig-

---

1) Lassus et Darcel, L'Album de Villard de Honnecourt, 1858. Omont, Le Psaultier de Saint Louis, Reproduction der 86 Miniaturen, Paris, 1902. Leop. Delisle, Notice de douze Livres Royaux du XIIIe et du XIVe siècle, Paris, 1902. P. Manz, La Peinture Française du IXe siècle à la fin du XVIe, Paris, 1897.

hausen bei Soest, der letzte von 1342, 2. 1. für Kloster Fröndenberg an der Ruhr.[1])

Das erste datierbare Werk in Köln ist das Missale des Johannes von Valkenberg von 1299. Das erste in Westfalen das Graduale der Schwester Gisela de Kersenbroik von 1300 im Gymnasium Carolinum zu Osnabrück.[2]) Auf Fol. 1 ist die Angabe, Gysela von Kersenbroik habe das Buch im Jahre 1300 geschrieben und bemalt; zwar ist sie von einer Hand des 14. Jahrhunderts eingetragen. Da sich nun im Nekrologium des Cisterzienserklosters Rulle in der Diözese Osnabrück zum 10. Januar 1300 die Eintragung findet: venerabilis ac devota soror Gisela de Kersenbroik, quae dedit pulcherimum graduale in Choro, so wird an der Richtigkeit der späteren Angabe kein Zweifel bleiben. Professor Jaeger in Osnabrück, der diese Tatsache fand, gibt weitere Belege für die Büchermalerei in Rulle.[3]) Die 52 Darstellungen zum Evangelium, in dekorativer Deckmalerei auf Goldgrund, sind in Initialrahmen eingefügt. Die Zeichnung und die abgezirkelten Minuskeln des Textes sind elegant und ohne Berührung mit der französischen Mode undenkbar. Die Wandgemälde des Nonnenchors des Zisterzienserklosters Wienhausen bei Celle, entstanden 1307—09 unter Propst Conrad von Heere, haben insofern mit dem Graduale schon eine Verbindung, als es sich beidemale um die Illustration der auf dem Nonnenchor gesungenen Lektionen handelt[4]) Vergleicht man die Szenen des

1) Nordhoff hat die Indulgenzbriefe genau beschrieben. Bonner Jahrbücher, Bd. 68, S. 125. Die übrigen sind ausgestellt für Schildesche 1333, Bödecken 1335, Herford 1341, Minden, Dom 1341, Westbevern bei Münster 1341. Der Fröndenberger Indulgenzbrief in Phototypie: Kreis Hamm, S. 142. Die Zierleisten und der dekorative Stil weichen von der nordfranzösischen Richtung in keinem Punkt ab; wie denn bis in die vierziger Jahre keine eigentliche Avignoneser Illuminierschule bestand. Vgl. Dvorák, Die Illustratoren des Johann von Neumarkt, Jahrb. der Sammlungen d. a. h. Kaiserhauses, Wien 1901, S. 44.

2) Pergament fol. Münstersche Ausstellung 1879, Nr. 2003. Photographien bei Schöningh in Münster i. W. Die Eintragung lautet: Istum egregium librum scripsit, illuminavit, notavit, impaginavit, aureis litteris et imaginibus pulchris decoravit venerabilis ac devota virgo Gysela de Kerzenbroech in sui memoriam Anno Domini MCCC.

3) Jaeger, Die Heimat des Graduale der Gisela von Kerssenbrock. Zeitschrift für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück 1902, S. 300. — Im Nekrologium sind aufgeführt: soror Sophia Sockers, quae dedit choro pulcherrimum librum in pergameno; Elisabeth Haverbecke, quae dedit choro Antiphonarium magnum pergameneum; Catharina de Baer, quae multos libros in pergameno praeclarissime scripsit; Hildegundis Takols.

4) Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, Hannover, Abt. II. Farbige Tafeln bei Borrmann a. a. O.; Woltmann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, 1905, Bd. II, S. 345. — In Böhmen spielt das Zisterzienserkloster Mariensaal in Altbrünn eine Vermittlerrolle beim Import des französischen Stils (Antiphonar in Raigern von 1317; Nr. 1772 und 73 der Hofbibliothek. Lectionarium ordinis Cisterciensis von 1315 und 1316). Vgl. Dvorák a. a. O.

Graduales und von Wienhausen mit den gleichen der spätromanischen Zeit, so gewahrt man nirgends eine Abweichung oder Bereicherung.[1])

Überreste frühgotischer Wandmalereien in Soest sind in St. Petri an den Mittelschiffpfeilern über der Empore; sie sind ganz erneuert, nur eine Verkündigung lässt die einstmalige Schönheit ahnen; sie könnten 1325 entstanden sein, wo für die Ausschmückung der Kirche ein Ablass ausgeschrieben wird.[2])

Ein Kruzifixus zwischen Maria und Johannes ist in der Sakristei der Minoritenkirche aufgedeckt worden; wie der Bau entstammt die Malerei schon der Mitte des 14. Jahrhunderts.[3]) Im Jahre 1347 schrieb Hermann Buoge von Soest ein Chorbuch (in der Pfarrkirche zu Brilon) und zierte es mit Kapillar- und Gerimselornament.[4]) Die weltliche Malerei, die mit Ende des 13. Jahrhunderts Weltchroniken und Rechtsbücher (Dresdener Sachsenspiegel des Eike von Repgow) illustriert, lernt man in den Illustrationen des sogenannten Nequambuchs im Stadtarchiv kennen.[5]) Es ist ein Protokollbuch mit Eintragungen aus dem 14. Jahrhundert, nach der Mitte des Jahrhunderts von einer Hand mit 13 ganzseitigen Darstellungen geschmückt; die grellen schwarzkonturierten Deckmalereien auf blauem

---

1) Vergleiche: Tod Mariae in Lippstadt und Wienhausen. Krönung in Maria zur Höhe und im Graduale, oder die Geburt in St. Cunibert mit dem Graduale. Eine Entlehnung aus Braunschweig ist der Tanz der Herodias in Wienhausen.

2) Photographieen aus der Zeit vor der Modernisierung beim Provinzial-Konservator; u. a. ein hl. Christophorus, Martyrium der hl. Agatha, 1325: Indulgenz von 40 Tagen für alle „qui ad fabricam, luminaria, ornamenta ecclesiae" Hilfe leisten. Consens hierzu von 1326. Abgedruckt Zeitschrift für Soest 1893/94, S. 111. — Der kleeblattförmige Chor, das früheste gotische Bauwerk in Soest, ist aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts, vielleicht ungefähr 1272 begonnen, wo Erzbischof Engelbert in Soest weilt und einen Ablass allen gewährt, „qui ad fabricam veteris ecclesiae sancti Petri in Susatu manum porrexerint."

3) Im Jahre 1346 konsekriert der Prior Johannes von Lemgo einen Altar der heiligen Dreifaltigkeit; im Jahre 1353 einen Altar zu Ehren der heiligen Andreas und Bartholomäus. Zeitschrift für Soest, 1898/99. S. 139.

4) Nordhoff, a. a. O. Bd. 67, S. 115. Anno Domini MCCCXLVII istud psalterium est inceptum in vigilia epiphaniae Domini per Hermannum Bůge de Susato, qui scripsit, notavit atque illuminavit.

5) Pergament 4⁰. Auf Fol. 1 von späterer Hand: Historisches Verzeichnis verschiedener Stadt- und Landesverweisungen, item wegen verschiedenen Excessen hingerichteter Personen; item welche nach dem Verhör den Eid der Treue geschworen. Format der Malereien $0,15 \times 0,11^{1}/_{2}$. Publikation in Steindruck von Mooyer, Westfälische Provinzialblätter 1830, Bd. I, S. 150, Bd. III, S. 157. Photographieen beim Provinzial-Konservator. Barthold a. a. O. S. 140 u. a. O. Nordhoft, Bd. 68, S. 115. — Ich werde bei einer Untersuchung über die Trachten Westfalens im Mittelalter ausführlich auf den Codex eingehen. Der Text ist zum grossen Teil veröffentlicht von Vogeler in der Zeitschrift füı Soest a. a. O.

Grunde, von roten und grünen Streifen eingerahmt, können ihrem kultur- und trachtengeschichtlich sehr wichtigen Inhalt nach hier nicht beschrieben werden; im Stil stehen sie etwa auf der Stufe der Miniaturen im Inventarbuch der Gaffel Windeck im Kölner Stadtarchiv (Zunftsachen Nr. 189a, Abbildung: Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 556).

Nach der Mitte des Jahrhunderts entstehen die Glasgemälde im Chor von Maria zur Wiese.[1]) Im Jahre 1313 hatte Johannes Schendeler den Bau an Stelle eines dreimal so kleinen, aus Erzbischof Philipps Zeit stammenden Baus, begonnen; 1369 war er bis zu den Türmen vollendet. Die 3 Chorpolygone, in welche die dreischiffige Halle ausmündet, sind kleeblattförmig zusammengeordnet, derart, dass der über 7 Seiten eines Zehnecks errichtete Mittelchor von den beiden fünfeckigen Nebenschiffchören durch eine Wand getrennt ist. Die 5 heraustretenden Seiten des Mittelchors sind von den Gewölbansätzen bis herabwärts auf einen Sockel (von 2½ m Höhe) in dreiteilige gemalte Fenster aufgelöst. Sie zerfallen durch eine Brücke von Vierpässen in zwei Zonen. In der unteren (ein Viertel der Fensterlänge ausfüllenden) Zone stehen Propheten, Vorbilder (Aaron mit dem Mandelzweig) und Könige des alten Bundes; Christus und zwei Engel im Mittelfenster. In den Vierpässen darüber sind musizierende Engel. In der oberen Zone das Reich der Kirche: Maria mit Kind, Patronin, zwischen den beiden Johannes, umgeben von Heiligen. Zu alleroberst, in den hohen Wimberg- und Fialenbauten, erscheint Christus als Salvator mundi und der Cruzifixus darüber; die fromme Vorstellung ist die herkömmliche. Elf Steinstatuen (Apostel, Sibylle (?), Johannes der Evangelist), die in der Höhe der unteren Reihe auf Konsolen vor der Wand stehen, vollenden den Zyklus. Je drei stehen nebeneinander auf jeder der beiden Wände, die den Chorraum gegen die Nebenchöre abschliessen, je eine in den Höhlungen der Fensterlaibungen; alle haben fialenbesetzte Baldachine über den Köpfen. Die gemalten Gestalten, in dunkelblauen, roten und gelben Gewändern, stehen vor blauem und rotem gemustertem Grunde; die Fleischtöne sind rosa, alles ist von schwarzen Konturen begrenzt. Geometrische Rautenmuster überspinnen die Glasfläche oben und unten. Die schlanken Figuren, mit schmalen, von gekräuseltem Haar umrahmten Gesichtern, hüllen sich in faltenreiche schleifende Gewänder. Auch ihre

---

1) Lübke S. 368. Die restaurierte Wiesenkirche, Soest 1882. Centralblatt der Bauverwaltung 1882, S. 370. Aufnahmen der königlichen Messbildanstalt (Geh.-Rat Meydenbauer). — 1422 Gründung, 1429 Abschluss des Turmbaus. 1392 erwähnt: mester Godert van sunte druden, werkmester tho der wese. — Die Statuen wurden 1882 wieder aufgestellt; 4 sind nicht wiedergefunden worden. — Masse: Durchmesser des Chorpolygons; 11,60. Jede Chorwand: 3,50. Breite der Fenster: 2,00.

Tafel XII.



Glasgemälde und Statuen im Chor von Maria zur Wiese

Königl. Preuss. Messbildanstalt.



steinernen Brüder sind schmalschultrig, mit weichfaltigen Gewändern behangen, deren Zipfel röhrenförmig auslaufen. Die Elemente der Komposition: Statuen auf Sockeln unter Baldachinen, ihre Aufstellung an den Wandpfeilern der Chorpolygone sind französische Erfindung (z. B. Ste. Chapelle); ebenso in den Glasfenstern: die Einzelfiguren unter Baldachinen, die Anbringung von Wappen unter ihren Füssen [1]) (z. B. Chartres, Chorkapellen). Aber so wenig wie der Baumeister, waren die Maler und Steinmetzen auf nordfranzösischen Bauplätzen; ähnlich, wie die spätere Kölner Dombauhütte (Meister Arnold 1279, Johannes 1308—22) nur die Überlieferungen des in Amiens gewesenen Meister Gerard (1248) fortpflegt; bei den Glasgemälden im Chor und nördlichen Nebenschiff (1317—20) und den Statuen an den Chorpfeilern (1349—1361) und Seitenportalen (Mitte des Jahrhunderts) besteht das gleiche Verhältnis. Auch die Glasmalereien gleichenden Wandgemälde an den Chorschranken des Kölner Domes (1349—62) sind, wiewohl Tapetenmuster, Wimbergbedachung, Initialornamentik, Schriftcharakter, Drôlerieen französische Erfindungen sind, nicht aus einer direkten Verbindung mit französischer Illuminierkunst herzuleiten. [2])

Das Wesen dieser sogenannten gotischen Malerei wird begreiflich, wenn man sich die letzten Äusserungen des spätromanischen Stils vergegenwärtigt. Das Gespannte verschwindet. Man sieht gelöste Gelenke, leise Biegungen, sanft gerundete Kurven. Auf die heftigste Erschütterung folgt Erschöpfung. Mädchenhafte Zartheit ist den Gestalten gemeinsam; abendliche Müdigkeit liegt auf ihnen; wenn ein Unterschied zwischen der deutschen und französischen Malerei besteht, so ist es der, dass die deutschen Maler den Schmelz der Bewegung, das Wellenspiel der Linie häufen. Auch in der Plastik weicht die Kraft und der Ernst der Mitte des 13. Jahrhunderts (Freiburg, Naumburg, Bamberg, Paderborn, Münster) zierlicher Leichtigkeit. In der westfälischen Plastik — Statuen des Chors der Wiesenkirche, Patroclusschrein in Berlin — wird die Schwerfälligkeit allerdings nicht ganz überwunden. Steif und gedrungen sind solche Gestalten gegenüber den Kölner Werken des 14. Jahrhunderts. Die Ornamentik verrät

---

1) Über die Träger der Wappen ist nichts zu finden. Gütige Mitteilung des Professors Vogeler.

2) An Stelle der älteren Literatur über deutsche Glasmalerei sei auf die mit vielen phototypischen Abbildungen ausgestattete Untersuchung Lehmanns: „Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Ihre Entwicklung bis zum Schlusse des 14. Jahrh." Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich 1906 (Bd. XXVI, Heft 4) verwiesen. — Die Entwicklung ist in der Glasmalerei dieselbe wie in der Wand- und Buchmalerei; siehe die spätromanischen Fenster in St. Patroclus, in Marburg, in Bücken, in Loccum.

Abnahme der Formkraft; die Rautenmuster der Glasgemälde (Wiesenkirche), die geometrischen Ranken (Wienhausen) sind abgemagert im Vergleich zu den Palmetten- und Akanthusblattfriesen der spätromanischen Malerei (Nikolaikapelle). Die Wände überzieht man mit abstraktem Masswerk. Schwellendes Drachen- und Rankenwerk (Münster, Kapitelle im Paradies) ist vertrocknet zu kahlen Knospen (Minoriten, Soest). Oder man lässt die Kapitelle fort, wie in der Wiesenkirche; ein Vorgang, der sich in der Fenstergliederung wiederholt: indem man den Säulenstäben ihre Kapitelle nimmt, und sie mit den Masswerkfüllungen verbindet, wird das Gliedergerüst zur linearen Figur.[1]) Die Wände werden lang und nackt. Der Raum der Wiesenkirche ist wie ein Bürgerhaus; genügsam und hell; die Hallen der Minoriten und St. Paul sind nüchtern.[2]) Das Aufwallende, Drängende hat sich verloren. Es ist nicht schwer, verwandte Niedergangserscheinungen im sozialen und geistigen Leben des 14. Jahrhunderts zu beobachten. Die Illustrationen des Nequambuches verraten bedenkliche Dinge aus dem Treiben ehrsamer Soester Bürger dieser Generation.[3]) Um aber den Grundgedanken zu verfolgen, sei hinsichtlich des Verhältnisses zur umgebenden Natur bemerkt, dass hiervon in der gotischen Malerei des 14. Jahrhunderts keine Rede sein kann; von den Ansätzen zu einer natürlichen Auffassung, in den Psalterien des hl. Ludwig, ist am Ende kein Rest übrig. Die Figuren beispielsweise im Nequambuch breiten sich silhouettenhaft aus, ohne Erdreich unter den Füssen; die Bauten sind ohne Verhältnis zu ihnen, rot und grün gemalt; das Stadttor von Soest hat eine Kuppel; der grosse Teich, in welchen der Übeltäter gewippt wird, ist ein Wellenberg;[4]) und andere Züge verraten, dass der

---

1) Frühgotische Fensterformen in Paderborn; am Chor der Kirche in Hamm (wie an den Reimser Chorkapellen, Bezold-Dehio, Bd. 2, S. 123); St. Petri in Soest, Chor (wie in Amiens, a. a. O. Bd. 2, S. 125, aber wohl durch die Kölner Hütte überliefert; Lippstadt, Stiftskirche). Dagegen z. B. die Fenster der Wiesenkirche.

2) Nordhoff vermutet sogar einmal (Picks Monatsschrift, 2. Jahrg. (1876), S. 445), die Wiesenkirche wäre im 15. Jahrhundert gebaut.

3) Auf Bl. 1 spielt eine junge Dirne in lockerer Bekleidung Würfel mit dem Richter. — Von 1360 der Beschluss des Magistrats, die übermässigen Feste und Gelage einzuschränken. — Von 1370 die Verfügung, die Strassen zu pflastern. — Das Hauptmerkmal der geistigen Schwäche in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist die Mystik. Dies „inwendig beschouwen und die inwendige begirde und liebe" verrät die gleiche Erschöpfung und Enttäuschung, wie der feminine Geschmack in Malerei und Plastik. Siehe auch die Einhornlegende auf dem Altartuch der Wiesenkirche.

4) Dabei steht „grote dyke". Dies Blatt in Zeichnung bei Alwin Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert (1892) Bd. I, S. 34 (Familienausgabe).

Maler im Schema spätromanischer Tradition fortfährt.[1]) Neu ist die Bildung der Figuren; aber auch hier wiederholt sich derselbe Typus: schlanke Leiber, lockenumrahmte mädchenhafte Köpfe. Das französische Ritterideal, das in der Mitte des 13. Jahrhunderts nach Deutschland kommt (siehe den König Konrad zu Pferde im Dom zu Bamberg), ist konventionell geworden; Bürger, Bauern, Bäcker von Soest gehen in gürtellosen, niedergleitenden Gewändern, nicht selten in mipartie, in engen Strümpfen und spitzen Schuhen; auch scheinen Windspiele Mode zu sein.

Drei Werke aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts führen auf die Tafelmalerei zurück. 1. Das Antependium aus der Wiesenkirche mit Christus und acht Heiligen im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.[2]) Die breitrechteckige Tafel ist durch rote Streifen in drei Teile zerlegt: im mittleren thront Christus auf dem Regenbogen, vom Vierpass umrahmt; links stehen St. Patroclus, Magdalena, Johannes Evangelista, Maria — rechts Johannes Baptista, Andreas, Katharina, Augustinus. Sie sind durch spitze Arkaden geschieden, in deren Zwickel blonde Engel mit Harfe, Glockenspiel, Geige und Laute musizieren; unten kniet eine Stifterfigur mit dem Spruch: Prospicius esto michi. Frommer Sinn und Gedanke wie vor alters.[3]) (Antependium aus Walpurgis S. 32); Stil und Technik sind ohne Verbindung mit der Malerei des 13. Jahrhunderts. Kreidegrund, Gold und Farbe sind dünn und offenbaren den Mangel an Überlieferung; die Gewänder sind in unverschmolzenen, blauen, roten und moosgrünen Farben; trocken und kreidig ist das weissrosige Fleisch; die gelbblonden Haare sind mit spitzem Pinsel behandelt; die Konture sind stark. 2. Die Predella des nördlichen Altars der Wiesenkirche mit Christus als Gärtner, Anbetung

1) Kautzsch (Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration, Strassburg, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 3) hat an Handschriften der verschiedensten Herkunft gezeigt, dass das Schema immer dasselbe ist. Auch sind die frühesten gotischen Handschriften (Dresdener Sachsenspiegel) den 70 Jahre späteren noch verwandt.

2) Lübke S. 338. Veröffentlicht von Heereman, Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 4 (1891), Sp. 75. Mitteilungen über Antependien. Ehemals im Kunstverein zu Münster (Katalog von 1882, Nr. 97); jetzt wieder im Kaiser Friedrich-Museum (Depot). Nach der beabsichtigten Restaurierung wird erst ein richtiges Urteil gefällt werden können. Starke Übermalung; das Weinblattgerank des Rahmens neu gemalt. Alle Umrisse nachgezogen. — Eichenholz. Kreidegrund 1,06 : 3,45. Auf den Rahmen kommen 11 cm. Die Figuren etwa 60 cm hoch. Auf dem Rahmen 16 ausgetiefte Rundkreise, wie auf dem Walpurgisantependium.

3) Auffallend ähnlich in Anordnung und Stil das grosse leinwandgestickte Antependium im Altertumsmuseum Dresden, abgebildet bei v. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, S. 111.

der Könige, Christi Begegnung mit Thomas.[1]) Alle Figuren reihen sich hintereinander vor rotem goldgestirntem Grunde; wiewohl hierin dem herkömmlichen Schema folgend, nähert sich der Meister durch die flüssige Modellierung des Gewandes, der braungelben Fleischfarben und die herbere Kopfbildung der neueren Zeit; vielleicht ist die Predella der Rest eines Altars von 1376. 3. Der Kruzifixus in St. Patroclus, der auf der Schauseite den holzgeschnitzten Erlöser, auf der Rückseite den gemalten Christus am Kreuz hat; an den vier Kreuzesenden die Symbole der Evangelisten.[2]) Der Körper ist mager, an den Hüften eingeschnürt, die Rippen treten vor, die Sehnen und Knochen an den Arm- und Beingelenken sind gekennzeichnet. Der Kopf ist schmal, Nase und Mund sind weich, die Augen ohne Brauen, schräg auswärts herabgezogen, mandelförmig; die Züge sind sanft und ohne Qual. In den zähen gelbbraunen Fleischtönen, die mit den grünlich braunen Schatten glatt verschmolzen sind, auch in der zügigen Behandlung des schieferblauen Schurzes nähert sich dieser Meister dem der Predella; wiewohl er diesem weit überlegen ist. Schon die Art, wie Christus hängt, ist ohne Vermittlung mit der gotischen, die ihn tief herabzieht und die Beine hochzieht. Dagegen erinnern wir uns der Triumphkreuze Giottos und der sienesischen Schule des Trecento; mit denen unser Werk auch den grünen Grund und die Umrahmung (bunte und goldene Streifen) gemein hat.[3]) Die Balken des Kreuzes sind gemasert; sie sind in Parallelperspektive dargestellt, so dass auch eine Seite des Balkens sichtbar wird. Dies und die Modellierung mit Lichtern und Schatten verleiht dem Ganzen eine bisher nicht gefundene bildmässige Wahrheit.

1) Höhe 0,44, Breite 2,22. Lübke, S. 339. Als Aufsatz dient der Gregorsaltar von 1473. — An der Wand (rechts) die Inschrift: Hoc altare consecratum est in honore sancti Thome apostoli trium regum et sancte Magdalenae cuius dedicatio erat dominica ante diem Odalrici. Schriftcharakter ist derselbe, wie der an der Wand des südlichen Nebenchors, mit dem Datum 1376. Dies Datum ist unmöglich auf den jetzt dort aufgestellten Jakobialtar zu beziehen; könnte aber auf die Predella passen. Zudem sind über beiden Altären zwei gotische Kruzifixe angebracht, die von der gleichzeitigen Gründung beider Altäre herrühren könnten. Der jetzige Jakobsaltar ist dann später an die Stelle des südlichen getreten. Aldenhoven setzt die Predella wegen der Tulpenärmel der Könige nach 1390 an. Tulpen erscheinen schon auf dem Altar aus Grabow von 1379 (Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik).

2) Lübke S. 397. Nordhoff, Bd. 67, S. 125, Anm. Düsseldorfer Ausstellung 1904 Nr. 104. Abbildungen in der Publikation von Clemen und Firmenich-Richartz. Photographie von Bruckmann. Durch Fridt in Köln restauriert. Eichenholz. Höhe: 2,12, Breite: 1,59.

3) Kruzifixe in Sta Maria Novella, Ognissanti in Florenz, Arena zu Padua. Thode, Giotto, Künstlermonographieen, 1899, S. 120 ff. In San Francesco zu Siena u. a. O.

Tafel XIII.



Nieder-Wildungen
Mittelstück der Kreuzigung

2. Der Wildunger Altar.

Das Ruhrtal aufwärts, über das Waldeckische Gebirge hin, führt unser Weg zuletzt in das enge Wildunger Tal hinab. Nieder-Wildungen liegt auf einem Ausläufer des Gebirges; darüber auf bewaldetem Gipfel das Schloss der Grafen von Waldeck. Grüne Wiesen, hellgraue Häuser mit braunen Schindeldächern, herbstlich goldene Ahornbäume in langer Reihe die zur Stadt aufsteigende Landstrasse begleitend, sind von dunklen Tannenwänden und Laubgebirgen umrahmt. Die auf dem höchsten Punkte der Stadt, beim Markt, gelegene Stadtkirche ist eine dreischiffige Halle, deren Kreuzgewölbe, im Mittelschiff flach gespannt, auf glatten Rundpfeilern sitzen. Das Mittelschiff, doppelt so breit als die Nebenschiffe, setzt sich in den Chor fort, der zwei Joche lang ist und im $^{5}/_{8}$-Eck schliesst. Auf dem Altar, am Ende des Chors, diesen fast in seiner Breite ausfüllend, erscheint das grosse dreiteilige Bild Meister Conrads von Soest; aufgeklappt: die Kreuzigung des Herrn mit vielen bunten Figuren auf ansteigendem braunem, mit Blumen und Gebüsch bewachsenem Erdreich; und zwölf Szenen aus des Heilands Leben in kleineren Feldern.[1]) Ein rotgestrichener, mit schwarzen Rosetten, goldenen Monden und Sternen bemalter Holzrahmen fasst die Tafeln ein. Ihre roten und blauen Farben zusammen mit vielem Golde leuchten vor den weissgetünchten Wänden. Wenn die Sonne schon hinter den Bergen ist, fliessen die bunten Farben zu einer dunklen Fläche zusammen, das Gold und die grossen Heiligenscheine schimmern; die Erzählungen, wie auf golddurchwirktem Teppich, schweben märchengleich zwischen Schein und Wirklichkeit.

Auf dem unteren Rahmen der Aussenseite der Flügel steht die defekte Inschrift: hoc opus est completum per Conradum pictorem de Susato sub anno domini MCCCC IV ipso die beati egidii confessoris. Auf dem linken Flügel, über dem Rahmen steht: temporibus rectoris divinorum Conradi Stollen plebani. Das Jahr 1404, wie es der Rektor Martin las, ist wahrscheinlicher als 1403, wie Aldenhoven, oder 1402, wie Curtze lasen. Denn 1403, Juni 11. kommt noch Johannes Gerbode als Priester in Nieder-Wildungen vor, Konrad Stollen erscheint erst 1403, Juli 13.; dann als Konrad Stolle noch 1405, Februar 25. und September 20.[2])

---

1) Nordhoff, Bd. 67, S. 129. Janitschek S. 213. Aldenhoven, die Kölner Malerschule S. 100. Mässige Aufnahmen beim Provinzialkonservator; nach diesen ist unsere Abbildung gemacht.

2) 1385 heisst der Pfarrer Conrad Unruhe. Gütige Mitteilungen des Staatsarchivs Marburg. Über die Stiftung der Kirche, die nach dem Stil um 1370—1400 entstanden ist, ist in den Wildunger Archivalien nichts zu finden. Aus der Renaissancezeit gibt es reichliche Nachrichten. Prachtvoll sind die Epitaphien der Grafen Samuel von Waldeck († 1574),

Die rechteckige Mitteltafel [1]) zerfällt durch Streifen in ein grosses quadratisches Feld in der Mitte und zwei kleine Felder auf jeder Seite; auf jeder Flügelklappe sind durch kreuzweise Streifen vier solcher kleinen Felder abgeteilt; so dass, wenn der Altar aufklappt, eine fünf Meter lange Fläche erscheint, auf der ein Hauptfeld in der Mitte und sechs kleine Felder auf jeder Seite zu sehen sind. Die Kreuzigung im Mittelfelde; von links nach rechts in den zwölf kleinen Feldern: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Beschneidung im Tempel, Abendmahl, Ölberg, Christus vor Pilatus, Geisselung, Auferstehung aus dem Grabe, Himmelfahrt, Pfingsten, Herabkunft des hl. Geistes, Jüngstes Gericht. Über der Kreuzigung sind in einem Bogen zwei beturbante Propheten des Alten Bundes; so dass die überlieferte liturgische Bedeutung der Bilderfolge als Begleitung zu den drei Hauptfestkreisen (Weihnachten, Ostern, Pfingsten) festgehalten ist; das Kreuzesopfer bildet den Mittelpunkt der Messe. Auf einer Anhöhe erheben sich die drei Kreuze. Christus hängt in der Mitte, „Jasmus" und „Dismas" zu seinen Seiten; er ist schon gestorben. Blonde, blaugekleidete Engel mit goldenen Flügeln schweben libellengleich auf blauen weissgeränderten Pilzwölkchen herein; zwei haben sich auf den Querbalken niedergestützt. Longinus, links, sticht dem Gestorbenen die Lanze in die Seite; der gläubige Hauptmann, mit Straussenfedern am Barett, steht ihm gegenüber. Vorne (links) sitzt Maria an der Erde, Maria Jacobi und Maria Salome stehen ihr bei. Maria Magdalena kommt gebeugt

---

Karl († 1763), Josias († 1674); das letztere mit dem Denkmal des Prinzen Georg Friedrich in Korbach († 1692) von Heinrich Pape (1644—1719) aus Giershagen bei Brilon. Westfälische Zeitschrift 1900, Abt. II, S. 199. Auch Aldegrever malte für die Grafen von Waldeck. — Die Inschrift in gotischer Minuskel ist mit schwarzer Farbe auf die Leinwand gemalt; die Leinwand ist stellenweise abgerissen. Deutlich lesbar ist noch: hoc opus est conpletum per con . . . (linker Flügel); sub anno dni MCCCC. . . po die bti egidii cfssoris (rechter Flügel). Und: toibs rtos div conr stollen plbani. Vgl. die Angaben bei Lotz, Kunsttopographie, Bd. I, S. 473. Curtze, Beschreibung und Geschichte des Fürstentums Waldeck 1850, S. 394. Nordhoff, Bd. 67, S. 129. Auf der ganzen Rückseite der Mitteltafel sind Inschriften in derselben schwarzen Minuskel (mit roten Zeilenanfängen) auf Kreidegrund; es ist unmöglich, daran zu kommen. Deren Entzifferung müsste bei einer Publikation des Werkes unternommen werden. Dass eine solche noch nicht gemacht ist, ist schwer zu begreifen, weil der Wildunger Altar eines der wichtigsten frühen Werke ist; ja, ich möchte sagen, in seiner Geschlossenheit ist es das schönste.

1) Eichenholz. Leinwandbezogen. Kreidegrund. Höhe: 1,92. Breite der Mitteltafel: 3,8. Breite der Flügel: 1,54; davon kommen 13 cm auf den Rahmen. Die Dicke des Rahmens: 8 cm; des Brettes: etwa 4 cm. Im Mittelbild ist die Höhe der Figuren etwa 70 cm; auf den kleinen Feldern etwa 50 cm; auf der Rückseite der Flügel: 1,40. — Die Farben sind abgeblasst, häufig abgesprungen; 4 eiserne Schrauben mitten durch die Darstellungen geschlagen. Weiterer Schaden durch Kerzen, Vogel- und Fledermausdreck.

von hinten herein; Johannes, hinter den Frauen, sieht auf den Herrn und schlägt die Hände über dem Kopf zusammen. Gegenüber dieser Szene sieht man (rechts) drei Juden, die den Fall besprechen; vornehme Kaufherren in pelzverbrämten Brokat- und Damastgewändern, metallene Gürtel um den Leib, mit perlenbesetzten Kragen, schellenbehangenen Ketten, spitzen Schuhen, der Spitzbärtige mit Hut und Sendelbinde. Vorn spielen drei Hunde. Hinten sind Bauern und gewaffnete Knechte: diese Gruppen drängen sich auf dem mit Büschen bewachsenen Hügel nach hinten aufwärts; über den Figuren, in der Mitte des Bildes, schneidet das Erdreich mit Gebüsch und drei nackten baumbewachsenen Felskuppen gegen den Goldgrund ab. Sehen wir die kleinen Szenen an. Die Verkündigung, wo Maria am hölzernen, mit gesticktem Deckchen behangenen Betpult kniet, dahinter ein Vorhang und ein Tischchen mit Büchern. Die Geburt, wo für Mutter und Kind vor dem Stall am Boden ein Bett zurechtgemacht ist, während Joseph im Bauernkittel, die Trinkflasche am Gurt, auf der Erde die Suppe kocht, und vom Bänkchen aufspringend niederkniet und in das Feuer bläst. Die heiligen drei Könige, gekleidet wie flandrische Kaufleute; der jüngste in blauem Wams, engen Hosen und gezaddeltem Mantel. Oder das Abendmahl; wo die Apostel um den kreisrunden Eichentisch sitzen, die vordersten auf geschnitzten Bänken, vor sich Kannen, Schüsseln und Brot. Und beachten wir die richtige Färbung der Gegenstände. Das gemaserte gelbbraune Holz, das gelbe Stroh, das weisse Linnen; an den Gänseblümchen sind die roten Spitzen nicht vergessen. Das rosig-weisse Fleisch, die kräftigen blauen roten gelben mosig-grünen Gewänder, durchsichtig in den zart vertriebenen Lokalschatten. Beispielsweise betrachte man die Maria in der Frauengruppe. Ihr schlankes, zugespitztes Gesicht, blassweiss, ist eingerahmt von stroh-goldenem Haar, das vor dem blendendweissen Kopftuch leuchtet; dagegen steht der lichtblaue Mantel; und das ist nun zusammen zu sehen mit den weissen Tüchern, den goldenen Nimben, den ziegelroten und kaminroten Mänteln der anderen Frauen. Das Ganze aber hebt sich vor dem dunkelbraunen Erdreich ab.

Zum erstenmal verspüren wir den Hauch der Erde. Dass wir beim Eintritt in die Wildunger Stadtkirche sogleich einen von allem bisherigen verschiedenen Eindruck empfangen, liegt daran, dass wir ein Bild sehen: die Menschen, in Gruppen zusammengedrängt, hängen mit der Umgebung, dem Erdreich und den Architekturen, eng zusammen; sie sind gleichzeitig mit diesen fassbar; weshalb das Ganze wie eine Erscheinung zu wirken vermag. Diese Errungenschaften Meister Conrads von Soest lassen sich aus der voraufgehenden gotischen Malerei (1300—1380) nicht erklären. Auch wenn das Material zahlreicher wäre, käme man zu keinem anderen

Schlusse. Zur selben Zeit erscheint in Köln die neue Malweise des Hermann Wynrich von Wesel (1400—1413) und auch sie steht unvermittelt neben der gotischen Malerei, trotzdem, wie am Klarenaltar im Dom, die älteren Künstler mit den modernen zusammenarbeiten.[1]) Ebensowenig vermögen die in Nürnberg in den ersten Jahrzehnten entstandenen Tafelgemälde des sogenannten Meister Berthold aus den spärlichen Resten gotischer Lokalmalerei hergeleitet werden.[2])

Die Brokat- und Damaststoffe, Zaddel- Pelz- und Schellenwerk sind aus Burgund und Flandern eingedrungen; es erscheinen hier bei Conrad im Jahre 1404 Moden, die mit denen des Nequambuches (1350—70) gar nichts zu tun haben. Kompositionen, wie beispielsweise die Darbringung im Tempel, sind in der burgundischen Tafelmalerei ebenso.[3]) Das Kolorit, die blumige Landschaft mit kahlen Bergkuppen, die bunten Architekturen auf Säulen, sind hier durchgehende Züge. Am burgundischen Hofe entwickelt die Malerei im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts zuerst einen malerischen Stil. Dvoràk hat nachgewiesen, dass aber auch hier die heimische gotische Malerei, jener, Deutschland ebenfalls überziehende französische Dekorationsstil, nicht die Grundlage dieser neuen Weise abgegeben hat; dass vielmehr seit der Mitte des 14. Jahrhunderts über Frankreich, besonders durch den Aufenthalt der Päpste in Avignon, eine Welle italienischer Trecentokunst nach Burgund und Flandern gedrungen ist.[4]) Die italienische Trecentokunst knüpft an die byzantinische Überlieferung; indem sie die von dieser durch die Jahrhunderte gerettete Errungenschaft der Spätantike, nämlich die Natur als malerischen Bildausschnitt aufzufassen, aufnimmt, und mit eigener Anschauung durchdringt. Von Flandern und Burgund aus ziehen diese Ideen nun an den Rhein, nach Westfalen und

---

1) Firmenich - Richartz, Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. IV (1891), Sp. 239, Bd. VIII, Sp. 97 und Sp. 147. Sonderabdruck: Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel, eine Studie zur altkölnischen Malerschule, Düsseldorf, Schwann, 1896.

2) Thode, Malerschule von Nürnberg, Frankfurt, 1891. Der Imhofer Altar (Abbildung S. 19); der Deichslersche Altar in Berlin (Abbildung Janitschek).

3) Altar des Melchior Broederlam (Dijon, Museum), gemalt im Jahre 1392 für den Herzog von Burgund. Sämtliche vier Szenen: Verkündigung, Heimsuchung, Darbringung, Flucht nach Egypten, ähnlich in Conrads Schule.

4) Max Dvoràk, Die Illustratoren des Johann von Neumarkt a. a. O. Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des A.-H. Kaiserhauses, Bd. XXIV (Wien, 1904), S. 161. — Hauptbeispiele: Flügelgemälde der Sammlung Baudot in Dijon, jetzt Sammlung Weber, Hamburg. Abbildung: Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 14 (1904); Flügelaltar der Sammlung Cardou in Brüssel; Diptychon im Bargello; im Rahmen über der Kreuzigung Propheten wie in Wildungen. Catalogue des Primitifs Français au Palais du Louvre 1904. Gazette des beaux arts 1904.

Tafel XIV.



Nieder-Wildungen
Mitteltafel

Inventarisation der Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen.



verbreiten sich über ganz Niederdeutschland; in den Jahren 1390—1440 entstehen jetzt zahlreiche Werke dieses sogenannten „idealen“ (früher auch germanischen) Stils. Neben Hermann Wynrich in Köln und Conrad in Soest stellen sich die Hamburger Bertram und Francke; die Süddeutschen und die Böhmen haben ihre Kunst auf direkten Wegen aus Italien. Dass nun Conrad von Soest, der die stärksten Verwandtschaften mit Burgundischer Malerei aufweist, dessen Schule aber bis nach Danzig wirkte, in Burgund gewesen ist, darf kaum bezweifelt werden; dass Kölner Maler für Philipp den Kühnen in Dijon arbeiteten, ist ja mehrfach überliefert.[1]) Übrigens vollzieht sich mit dem 15. Jahrhundert die völlige Hinwendung von Soest zum Niederrhein und dem damit zusammenhängenden Flandern. Finden wir also Szenen, wie die figurenreiche Kreuzigung, die Geburt des Kindes, wo die Mutter am Boden liegt, Joseph vorne hockt,[2]) wie die Darbringung im Tempel unter Kuppelarchitektur — um nur einige Beispiele zu nennen — in der toskanischen und sienesischen Malerei des Trecento wieder, so ist dies jetzt nicht verwunderlich. Auch erinnerte uns der Kruzifixus in St. Patroclus nicht ohne Grund an Giottos Schule.

3. Meister Conrads Schule. Stellung zur Natur.

Mittelstück und linker Flügel des Wildunger Altars sind am sorgfältigsten ausgeführt; der rechte Flügel und die Passionsszenen sind flüchtiger; die Rückseiten (mit Johannes, Katharina, Nikolaus und Elisabeth) sind sehr verblasst; darum ist nicht zu entscheiden, ob sie von anderer Hand sind.[3]) Meister Conrad war wohl nicht ohne Ruf, da Künstlernamen auf Tafelbildern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sehr selten sind.[4])

1) So 1403 Hermann de Coulogne in der Karthause zu Dijon. Vergl. die Korrespondenz Philipps des Kühnen, veröffentlicht von Meister im Historischen Jahrbuch der Görresgesellschaft 1900 (XXI), S. 87.

2) Sogar der Suppe-kochende Joseph ist ein traditionelles Motiv: Wandgemälde in der Kirche zu Slavetin in Böhmen (1365—75), Abbildung: Topographie des Königreichs Böhmen 1898, S. 80. Wandgemälde in Saint Bonnet le Chateau (15. Jahrhundert). Abbildung: Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez, Montbrison 1900. Hier auch die figurenreiche Kreuzigungsgruppe (Pl. VIII), die auf Toskana (T. Gaddi im Refectorium von Sta Maria Novella u. a.) zurückgeht.

3) Scheibler (Kritik der Düsseldorfer Ausstellung, Rep. 1905) erkennt in ihnen, im Gegensatz zur übrigen Forschung, nur dieselbe Hand. Die Zeichnung ist entschieden runder und flüssiger; das Oval der Gesichter weicher, die Fältelung gleitender, zügiger.

4) Ist Conrads Inschrift die frühste im Norden? 1426 folgt die der Eycks auf dem Genter Altar, 1431 die des Moser in Tiefenbronn, 1446 die des Conrad Witz von Basel auf dem Altar im Musée Archéologique in Genf, 1449 die des Pfenning in Wien, die des Conrad Laib in Graz.

Seine Wirkung zeigt es: bis in die 40er Jahre des Jahrhunderts steht die Soester Malerei unter seinem Einfluss; und selbst die um die Mitte des Jahrhunderts einsetzende naturalistische Richtung verrät in den Kompositionen, den Typen, vor allem der Farbenstimmung (Rot und Blau mit Weiss vor gelbbraunem Erdreich) noch einen Hauch seiner Kunst. (Kreuzigung der Hohnekirche, Schöppinger Altar, der grosse aus Soest stammende Altar in Berlin, Altäre aus Lippborg, Sünnighausen, Alt-Lünen, Amelsbüren.) Hier seien nur die Werke der unmittelbaren Schule Conrads (die Zeit von 1400 bis ungefähr 1440) ins Auge gefasst, und mit dem Hinweis auf Nordhoffs ausführliche Beschreibungen in möglichster Kürze aufgeführt.[1]) Dorothea und Ottilia im Kunstverein zu Münster.[2]) Die einzigen Werke, die dieselbe Hand wie der Wildunger Altar verraten. — Altar mit der Kreuzigung in St. Paul zu Soest;[3]) die Kompositionen sind Nachbildungen der Wildunger; die landschaftlichen Züge sind verloren;

---

1) Nordhoffs Aufsatz bleibt für diese Zeit grundlegend; er schrieb ihn in seinen besten Jahren, mit Liebe und ausserordentlichem Fleiss; es ist eine der besten Arbeiten über deutsche Malerei, zwar wenig bekannt, sollte aber vorbildlich wirken. Dass er das Wesen dieser Richtung historisch nicht begriff, liegt daran, dass er zu einer Zeit schrieb, die von der Entwicklung der deutschen Kunst kein deutliches Bild hatte. Wie wenig scharf sind sogar in Janitscheks grosser Geschichte der Malerei von 1891 die springenden Punkte herausgearbeitet. — So lässt Nordhoff bereits um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine malerische Richtung in Soest entstehen, die als Vorstufe zu Conrad aufzufassen wäre. Die Werke derselben: Krönung Mariae in Münster; Vierteiliger Altarflügel und hl. Anna bei Loeb, Gut Caldenhof bei Hamm; (Krönung Mariae und Herabkunft des hl. Geistes ebendort); sowie der Jakobsaltar der Wiesenkirche; sie sind nach der Jahrhundertwende anzusetzen. Es sind geringere Künstler; diese sollten zu einer Zeit, wo die gotische Dekoration in Blüte war, wo die burgundische Malerei noch nicht den wichtigen Aufschwung genommen hatte, eine neue malerische Richtung begründen? Ihre Kompositionen allein beweisen schon ihre Zugehörigkeit zu der Hauptschule. — Auch hat es wenig Zweck, zufällig erhaltene Malernamen mit den unsignierten Bildern zu verknüpfen. Wie lückenhaft sind die Stadtbücher, wenn man nicht einmal Meister Conrad von 1404 darin findet. Malernamen sind 1231: Everwin, dem das Patroclikapitel ein Haus verkauft. Tross, Westphalia 1825. Nr. 35. 1308: Conradus pinctor; 1331: Werner, Maler von Soest, als Bürger von Dortmund erwähnt bis 1350; 1395: Johannes melere; 1398: Johannes meygeler; nach Nordhoff. Ein Thydericus Scrynenmeker in Rechnung des Patroclistiftes, 14. Jahrh. (Münster, Staatsarchiv, gütiger Hinweis des Geh. Archivrats Philippi).

2) Eichenholz. 0,93 : 0,27. Ehemals Deckel eines Kästchens in St. Walpurgis. Nordhoff Bd. 67, S. 135. Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 106 und Nr. 107. Photographien vom Westfälischen Provinzialverein, Münster, Ausstellung 1879.

3) Eichenholz. 1,35 : 2,72. Kreuzigung in der Mitte, links: Anbetung der drei Könige, Verrat des Judas; rechts: Christus vor Pilatus, Auferstehung. Grüner Rahmen mit vergoldeten Stuckpressungen. Nordhoff, Bd. 69, S. 67. Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 110, Photographie von Bruckmann; Abbildung in der Publikation von Clemen und Firmenich. Scheibler (Kritik der Ausstellung Rep. 1905) nennt ihn altertümlicher.

Tafel XV.

Jakobsaltar der Wiesenkirche

Inventarisation der Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen.



Altar in St. Pauli zu Soest

Photogr. Bruckmann.

die Zeichnung ist härter, Oval der Gesichter spitzer; Färbung greller, trockener. Roh, aber charakteristisch. — Der Altar mit figurenreicher Kreuzigung in Darup.[1]) Reitergruppen auf braunem, felsigem Terrain, sehr hochgezogen; Magdalena am Kreuzesstamm; Maria sinkt nach hinten zurück; gelbe Lilien und blaue Kornblumen; Komposition und Färbung sehr verwandt der Kreuzigungstafel im Kölner Museum, die von den meisten Forschern (Scheibler, Aldenhoven, Nordhoff) der westfälischen Schule, von Firmenich Richartz richtiger dem niederrheinischen Meister zugewiesen wird, der die drei Tafeln im Utrechter erzbischöflichen Museum gemalt hat. — Der Altar mit der Kreuzigung aus Warendorf in Münster;[2]) dem Daruper Bild verwandt; aber roher (die Kreuzabnahme beispielsweise ist der auf dem Dombilde Duccios in Siena gleich). — Dortmund, Kreuzigung in der Marienkirche,[3]) in den Figurengruppen der Wildunger ähnlich. — Der Jakobialtar der Wiesenkirche (Kreuzigung);[4]) die figurenreiche Komposition hat mit den übrigen viele Züge gemein; unmöglich bezieht sich die übrigens restaurierte Inschrift mit dem Datum 1376 auf dieses Altarbild. — Soest, St. Pauli; Predella mit zwölf Aposteln unter grünen Baldachinen.[5]) — Münster, Kunstverein, Tod der Maria; links Verkündigung, rechts Anbetung der Könige.[6]) Gemalt für Johannes von Blankenberg, Propst von St. Walpurgis, in den Jahren 1422—1443. Tod der Maria, Anbetung der Könige sind dieselben wie auf dem Jakobsaltar. Auch stilistisch ist ein enger Zusammenhang zwischen beiden. — Krönung

---

1) Eichenholz. 1,25 : 1,90. Nordhoff Bd. 69, S. 75. Darup, Kreis Coesfeld. Bahn bis Appelhülsen, Post bis Nottuln, dann zu Fuss 1 Stunde. Photographische Aufnahme müsste behördlicherseits veranlasst werden. — Die Kreuzigung im Kölner Museum: Aldenhoven S. 104, Nordhoff, Bd. 68, S. 69. Tafel bei Aldenhoven. Photographie Schmitz. Die Utrechter Tafeln beschrieben bei Nordhoff Bd. 69, S, 109. Tafeln bei Aldenhoven.

2) Eichenholz. 1,70 : 2,65. Restauriert von Fridt in Köln. Nordhoff Bd. 68, S. 71. Lübke S. 343. Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 108. Nach Nordhoff (Rep. V [1882] S. 316) aus Kloster Marienfeld, das in Soest eine Residenz hatte.

3) Sehr beschädigt, im nördlichen Seitenschiff. Abbildung Kreis Dortmund; links: Kreuztragung (wie in Darup); rechts: Abnahme vom Kreuz.

4) Eichenholz. Lübke S. 338. „Hoc altare consecratum est in honoresanctorum beati Jakobi, Stae Catharinae, Mauritii et sociorum eius et Sti. Jodoci Cujus dedicatio est dominica post Jacobi. Consecratum anno domini Millo trecentesimo LXX sexto dominica prima post diem S. Jacobi ap."

5) Photographie beim Provinzial-Konservator. Die Tafel ist (nach den runden Köpfen mit kleinen Augen, der flachen, flüssigen Färbung) wohl ein Werk des Meisters des Jakobialtars.

6) Katalog von 1882, Nr. 70. Die historischen Nachrichten über die aus Walpurgis nach Münster gekommenen Tafeln sind bei Becker, Deutsches Kunstblatt 1843, S. 369, zusammengestellt. Lübke S. 341, Nordhoff, Bd. 69, S. 88.

Mariä im Kunstverein zu Münster.[1] — St. Nikolaus und vier Heilige in der St. Nikolaikapelle zu Soest;[2] die runden Kopfformen, die welligen Gewandsäume und die emailglatte Färbung finden sich auf keinem anderen Soester Bilde. — Die beiden Flügelklappen eines Altars in der Pfarrkirche zu Fröndenberg.[3] Je vier Szenen aus dem Jugendleben Mariä und Christi. Gefertigt für Segele von Hamme, Äbtissin des ehemaligen Zisterzienserinnenstiftes (1414—22); nach einer späteren Notiz 1421. Die Zeichnung ist runder als bei Conrad, der Ton der Farben ähnlich, der Auftrag flüssiger, die Modellierung mit weissen Lichtern kräftiger; Geburt, Anbetung der Könige, Darbringung sind dieselben Kompositionen. — Die Tafeln bei Rittergutsbesitzer Loeb auf Gut Caldenhof bei Hamm; eine vierteilige mit Jugendszenen Christi und die andere mit Anna und Maria. Vermählung Marias, die Flucht nach Egypten, der zwölfjährige Christus im Tempel, sind dieselben Kompositionen wie in Fröndenberg; roh und hölzern.[4] — Nicht mit Sicherheit Soester Arbeit sind die drei Tafeln in der Marienkirche zu Dortmund: Geburt, Anbetung der Könige, Tod der Maria; vielleicht Überreste eines 1431 gestifteten Altars.[5] Die glatte Farbenbehandlung und der Typ der Maria erinnert stark an Hermann Wynrichs Weise

---

1) Eichenholz. 120 : 170. Christus und Maria auf roter Bank; oben 8 blaue Engel; unten kniende Nonne. Auf den Seiten St. Walpurgis und Augustin. Abbildung bei Janitschek.

2) Eichenholz. Leinwandbezogen. 1,08 : 1,69 St. Nikolaus auf Thronsitz. Im Gestühl Engel. Rechts knieen die 3 Mädchen; links knieen 4 Stifter. Links stehen Johannes, Katharina; rechts Johannes Evangelist und Barbara. Lübke S. 346. Nordhoff Bd. 69, S. 65. Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 105. Von Fridt restauriert. Photographie vor der Restauration beim Provinzial-Konservator; nach der Restauration bei Bruckmann.

3) Nordhoff, Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen; Stück I: Kreis Hamm, Münster 1880, S. 139. Photographische Tafeln. Nordhoff Bd. 69, S. 77. Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 110a. Photographie von Bruckmann. — Eichenholz. Jede Tafel: 1,47 : 1,21. Flügel eines Klappaltars (Unterweisung Marias durch Anna, Joachim bei den Hirten mit Heiligengestalten aussen gingen nach Nordhoff zu Grunde); verbunden durch eine geschnitzte vergoldete Nische mit den Wappen von der Mark und von Loos; entstanden unter Katharina von der Mark (1426—1437), Tochter Ehrhards von der Mark und Gräfin Maria von Loos. Vgl. Firmenich-Richartz im Katalog. — Nach Scheibler (Kritik a. a. O.) vielleicht vom Meister des Clarenaltars. Das ist ganz unmöglich. Dieser hat gar keine Architektur im Bilde, gedrungene Figuren, kein Beiwerk, statuarische Komposition.

4) Nordhoff, Kreis Hamm a. a. O., Tafel. Photographie bei Schöningh. 1,48 : 0,90 und 0,69 : 0,48.

5) Passavant a. a. O., S. 415. Lübke S. 340. Nordhoff Bd. 69, S. 84. Lichtdrucke Kreis Dortmund-Stadt. Im Jahre 1431 wurde von vier Brüdern Berswordt ein hl. Kreuzaltar gestiftet. Die erwähnte Kreuzigung im nördlichen Nebenschiff ist aber von anderer Hand. Eine Verwandtschaft zwischen den sorgfältig modellierten, glatt gemalten Dortmunder Tafeln und dem Altar des Praepositus Blankenberg in Münster (der flach und dünn gemalt ist) besteht nicht; wie einzelne Forscher meinen.

(Madonna mit der Bohnenblüte). Den dreissiger Jahren gehören schon die drei Tafeln der Dechanei zu Freckenhorst[1]) an; hier ist die Färbung süsslich-rosig, wie bei den Kölner Meistern der Zeit (Meister der kleinen Passion). Sehr stark an Köln klingen die Krönung Mariä und Pfingsten bei Loeb auf Caldenhof an.[2])

Es ist noch nicht Zeit, zu entscheiden, welche Beziehungen die Soester Schule mit den nördlichen und östlichen Teilen Norddeutschlands verbinden. Die überraschende Ähnlichkeit der Darstellungen kann an sich nichts beweisen. Als wichtigste Werke sind zu berücksichtigen: der grosse Marienaltar in der Marienkirche zu Bielefeld;[3]) im Mittelfeld sitzt Maria mit Heiligen unter rotem Baldachin; zu beiden Seiten sechs Szenen aus dem Marienleben und der Passion; Kreuzabnahme und Kreuztragung sind dieselben wie in Warendorf; das Abendmahl ist dem Wildunger ähnlich. Die Predella mit Aposteln und Propheten in der Marienkirche zu Osnabrück.[4]) Vier Tafeln in der Gemäldegalerie zu Braunschweig (Nr. 8 a--c);[5]) Abendmahl und Pfingsten dem Wildunger Altar verwandt. Der Kreuzaltar des Heinrich von Duderstadt aus der Paulinerkirche zu Göttingen im Welfenmuseum zu Hannover (1424);[6]) die Kreuzigung ist eine erweiterte Kopie der Wildunger; gleich sind die Schächer, die Frauen, der händeringende Johannes, der Hauptmann mit Barett. Die Flügel der goldenen Tafel im Welfenmuseum;[7]) Himmelfahrt wie in Wildungen; Frauen am Grabe wie in Darup. Die Predella mit fünf weiblichen Heiligen in der Marienkirche zu Lübeck (Hochaltar von 1406; Predella von 1425).[8]) Die linke Hälfte einer Kreuzigung, 1903 aufgefundenes Bruchstück (wahrscheinlich) eines 1397 gestifteten Altars von St. Marien in Lübeck.[9]) Hier

---

1) Nordhoff Bd. 69, S. 73. Verrat, Geisselung, Pfingsten. Abbildung Kreis Warendorf. Geisselung unter Nr. 109 auf der Düsseldorfer Ausstellung 1904.

2) Nordhoff Bd. 68, S. 126. Photographieen bei Schöningh. Die schlanken Typen wie in Fröndenberg; auch die glatte verschmelzende Gewandfarbe des Rot und Blau; die Höhung mit weissen Lichtern.

3) Photographie beim Provinzial-Konservator. Nordhoff Bd. 69, S. 86. Im Jahre 1399 wurden in der Marienkirche zwei Altäre gegründet.

4) Passavant, Deutsches Kunstblatt 1841, S. 414. Nordhoff Bd. 69, S. 89.

5) Photographie von Bruckmann 1900. Fusswaschung, Auferstehung.

6) Abbildung bei Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands 1885—90, Tafel 15.

7) Voriges Citat, Tafel 13.

8) Abgebildet Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansastadt Lübeck, Lübeck 1906, Bd. II. Verkündigung, 2 Apostel, Goldschmidt, a. a. O., Tafel 3.

9) Voriges Citat, Bd. II, S. 124. Aufgefunden im Werkhause von St. Marien.

ist die Übereinstimmung mit den entsprechenden Figuren der Wildunger Darstellung handgreiflich: Frauengruppe, dahinter Longinus und ein Knecht, der ihm hilft, der gute Schächer. Die Frage nach den Beziehungen der Hamburger Kunst zu Soest muss offen bleiben.[1]) Die Werke des Meister Bertram von Minden (1367—1415): der Altar von 1379 für St. Petri in Hamburg (aus Grabow, wohin er 1734 gelangte, in die Kunsthalle zurückgekehrt), der Marienaltar in Buxtehude und der Apokalypsenaltar im South-Kensington-Museum haben in der westfälischen Kunst weder Vorläufer noch Parallelen.[2]) Dagegen findet man in den Werken des Meister Francke in Stil, Färbung und Komposition Anklänge an die Schule Conrads von Soest. Die Frauengruppe, die uns von seinem Hauptwerk, dem 1424 von den Englandfahrern für St. Johannis bestellten St. Thomasaltare erhalten ist, ist mit der Wildunger, Warendorfer, Daruper zu vergleichen; die Ähnlichkeit der Kreuzigungsszene auf dem Altar aus Preetz (Holstein) im National-Museum zu Kopenhagen (von einem Schüler Meister Franckes) mit der Wildunger ist unbestreitbar.[3]) Die weiteren Ähnlichkeiten können an dieser Stelle nicht aufgezählt werden. Dass Hamburg auch sonst von Westfalen künstlerisch beeinflusst wurde, hat Nordhoff belegt. Soest hatte beinahe fünfmal so viel Einwohner wie Hamburg. Meister Francke ist ein Künstler, der in der Darstellung der Wirklichkeit über Conrad einen Schritt hinausgeht.

Jedenfalls bildet Westfalen mit ganz Niederdeutschland ein zusammenhängendes Kunstgebiet. Beziehungen von Soest zur gleichzeitigen süddeutschen Malerei, die im Paehler Altar im National-Museum zu München (für das bayrische Gebiet) und in den Werken des Meister Berthold von Nürnberg (für das fränkische Gebiet) kulminiert, sind nicht vorhanden.[4]) Die von älteren Forschern beobachtete Verwandtschaft geht auf die italienischen Elemente in beiden Richtungen zurück. Diese kamen aber nach

---

1) Schlie und Nöhring, Der Hamburger Meister von 1435, Lübeck, Nöhring 1898. Lichtwark, Meister Francke (1424), Hamburg 1899, als Manuskript. Gazette des beaux arts 1904, S. 311.

2) Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Lichtwark, Meister Bertram, Festrede aus „Der Deutsche der Zukunft". Berlin 1905. Derselbe, Meister Bertram, tätig in Hamburg 1367—1415, Hamburg 1905, 121 Abbildungen. Als Manuskript gedruckt.

3) Zeichnung der Preetzer Kreuzigung bei Goldschmidt, Repert. 1899 (Bd. XXI), S. 116. Photographische Abbildung bei Matthäi, Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein a. a. O. Tafel XII, S. 38, 39.

4) Kreuzigungen in Altmühldorf (Tafel 283), Fürstätt (Taf. 223), Oberbergkirchen (Tafel 283). Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I. Bd. Regierungsbezirk Oberbayern, abgeschlossen 1906. Die späteren des Pfenning in Belvedere (Tafel VII) und des Conrad Laib in der Grazer Domkirche bei Stiassny, Altsalzburger Tafelbilder. Jahrbuch der Sammlungen des a. h. Kaiserhauses. Wien 1903 (Bd. 24).

Tafel XVI.



Altar in Fröndenberg. Rechte Flügelklappe

Photogr. Bruckmann.



Süddeutschland, wie gesagt, über Tirol und Salzburg, nicht über Burgund. Darum wiegen in den süddeutschen Kreuzigungsdarstellungen die idealen giottesken Trachten vor; in den westfälisch-niederdeutschen die flandrisch-burgundischen.

Um auf die Grundfrage zu kommen, sei bemerkt, dass man schwer umschreiben kann, welcher Art die Beziehungen dieser Generation zur Natur sind. Sehen wir einerseits die Gestalten in fast schattenlosen, ungebrochen niedergleitenden Gewändern in der Bildebene sich flach verbreiten, manchmal an gotisches Dekorationsgefühl erinnernd, so erfreuen uns andererseits die Züge heimischer Umgebung und Sitte; in den schräg aufsteigenden Fussböden erscheinen die Anfänge der Raumvorstellung; zwar sind die Fluchtlinien noch parallel. Um dieses zwischen Überlieferung und Anschauung schwankende zu verdeutlichen, sei auf die roten und blaugefärbten Baldachinarchitekturen hingewiesen, die über den Szenen erscheinen; weil sie in der westfälischen Malerei besonders häufig sind, brachte man sie mit der Holzarchitektur und dem Holzreichtum unserer Gegend zusammen. Doch findet man hier nirgends solche Formen. Sie sind aus der burgundischen Malerei übernommen; und diese hat sie aus Italien. Sie entstehen in der toskanischen und sienesischen Schule des Trecento, indem sich die Kuppelgebäude, welche man der byzantinischen Kunst entnahm, mit den Rahmen der gotischen Malerei zu einer Form verbanden. Die gewöhnliche Dreiteilung der französischen Miniaturbilder (Psalter des hl. Ludwig) behielt man bei, dadurch dass man die Teilungssäulchen stehen liess und den Grund als Rückwand zurückschob.[1]) Darum sehen die Bauten unserer westfälischen Bilder aus, wie Häuser, bei denen das Dach mit Zinnen und Türmen von aussen gesehen ist, während man vorne das Innere aufgeschnitten hat. Zwei Säulen laufen vom Dach zum vorderen Rande des Bodens; sie überschneiden die Schicht, in der sich die Figuren bewegen; so dass diese auf einer Schaubühne sind. Die Soester Darbringung im Tempel (Wildungen, Fröndenberg, Loeb) hat darum solche Ähnlichkeit mit der des Ambrogio Lorenzetti (Siena, Arezzo). Das ist ein Beispiel für viele. Fallen nun die Säulen fort, so hängen die Turm- und Kuppelphantasieen mit Bögen und Kapitellen frei über den Figuren. Sehen wir also blaue goldschimmernde Kuppeln über den Szenen schweben, so wissen wir, dass sie aus der byzantinischen Kunst über Italien, Burgund nach Soest gekommen sind. Neben diesen Formen zeigen sich heimische Sitten; in der Anbetung der Könige auf dem Jakobsaltar der Wiesen-

1) Wulff, Zur Stilbildung der Trecentomalerei, Rep. f. Kunstwiss. 1904.

kirche ist an die rosenrote Turm- und Giebelarchitektur, die der Maler in Soest nicht sehen konnte, ein Stall angebaut; er ist mit gelbgestrichenen Brettern beschlagen und durch einen Plankenzaun von einem Wiesenstück abgegrenzt; auf dem Palast des Herodes in überlieferter phantastischer Form ist eine Dachluke angebracht (Warendorf); auf dem Brettergiebel des Stalles sind die Löcher, wo die Hühner aus- und einfliegen (Fröndenberg, Geburt). Die nackte, spärlich bebuschte Felslandschaft leitet sich aus der toskanischen Malerei her; auch die massigen Bäumchen; [1]) mit den schuppenartig gezeichneten der gotischen Miniatur (Nequamsbuch) sind sie nicht in Verbindung; wie aber die Gänseblümchen (Wildungen) oder Lilien und Kornblumen (Darup) gemalt sind, muss man in der Nähe sehen. Auch die Figuren haben einen Zug mit den allgemeinen weichen Typen der nachgiottesken Malerei gemein; [2]) nur dass sie kindlicher gebildet sind. Immer sind es ovale Gesichter von allgemeinem Ausdruck, sanft; den Bösewichtern ist nichts Schlimmes zuzutrauen; wie der fuchsigrote, spitzbärtige Judas (Wildungen) eigentlich nur äusserlich von den andern Aposteln unterschieden ist. Diese sitzen still beisammen und ihre Bekümmernis drückt sich allgemein in ihrer Haltung aus. Die Beschränkung auf die grossen Züge verleiht den Werken dieses Stils überhaupt eine wunderbare Stimmung.

4. Soester Art.

Ist es schon schwer, zu erklären, auf welche Weise die am Ende des 14. Jahrhunderts neuerwachende deutsche Malerei, unter Anlehnung an burgundische und italienische Malkunst, allmählich eine eigene Vorstellung von der Natur gewinnt: so ist es noch viel schwerer zu sagen, wodurch sich unsere Malerei von der der übrigen deutschen Landschaften unterscheidet. Denn diese Richtung ist noch so sehr Ausdruck eines allen gemeinsamen Gemütszustandes, wie es die Kunst während des ganzen Mittelalters gewesen war, dass die Eigentümlichkeiten der Stämme erst leise bemerkbar werden. Aber sie werden bemerkbar. Man sagt sich vor

1) Wolfgang Kallab, Die Toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung. Jahrb. der Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses 1900 (Bd. 21), S. 1. Siehe vor allem die Felsenlandschaften und Kuppelbauten des griechischen Menologiums in der vatikanischen Bibliothek.

2) Zur Charakteristik dieser Typen vgl. die Ausführungen von J. v. Schlosser, Ein veronesisches Skizzenbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, Jahrb. (s. oben), 1895 (Bd. 16). — In der Malerei von 1390—1430 sind die Trachten der heiligen Personen wieder allgemeiner und idealer (antiker), als in der voraufgehenden gotischen; das ist von Dvorák schon beobachtet.

den Hauptwerken, dass sie nur in Soest entstehen konnten. Man würde das Problem von einer falschen Seite anfassen, wenn man diese Besonderheiten in äusserlichen Zügen suchen würde, etwa im spitzeren Oval der Köpfe, in den höher gestreckten Gestalten, in dem trockeneren Farbenauftrag. Man kann es nur im Grossen fassen. Denn es begründet sich in einer Summe aus Überlieferung, gesellschaftlicher Kultur, Stammeseigenheit und zuletzt der klimatischen und geologischen Verhältnisse.

Deshalb sind die am Anfang dargestellten Eindrücke in Erinnerung zu bringen.

Wieder treten wir auf der Höhe des Haarstrangs aus dem Arnsberger Walde und gehen die durch mannshohe Kornfelder führende Strasse herunter. Ein Wind kommt von Norden über die Niederung und streicht über die Kornfelder zum Gebirge hin. Er ist voll von Blüten- und Ährengeruch, doch spürt man, dass er vom Meere weht. Aus dem Gold des Weizens und dem Silber des Hafers leuchten rote Mohn- und blaue Kornblumen. Dahinter, in der Niederung, sieht man weite Wiesenflächen, mit gelben Dotterblumen und weissem Schierling besäht. Hier grasen Kühe und Pferde. Auf einzelnen Feldern sind die Mäher bei der Ernte. Die Knechte in blauen Kitteln schneiden das Korn, Mägde in bunten Röcken, durch grosse, weisse, sauber gebänderte Kopftücher gegen die Hitze geschützt, binden Garben. Und schon kommen beladene Karren den Weg herauf, die Planken und Räder glänzen in blauen oder grünen Farben; schwere Gäule sind vorgespannt; am Zaumzeug der Köpfe hängen rote Bommeln und blanke Messingtroddeln.

Nun senkt sich die Strasse und über dem gelben Korn sieht man die Wälle, die Linden, die roten Dächer und die grünen Türme unserer Stadt, um sie her Obsthöfe und Nutzgärten. Der Himmel ist wolkenlos, die Sonne glüht. Die Häuser sind farbig getüncht, meist einstöckig; ihre Giebel mit Holz beschlagen; da die Ernte noch nicht eingefahren ist, können wir durch die Luken auf die Speicher sehen und gewahren nicht selten Schinken, Würste und Speckseiten an den Dachbalken hängen. Die Fensterrahmen sind rot oder grün gestrichen; an den Balken der reicheren Höfe ist Holzschnitzerei — Kerbschnitt, gotisches Masswerk, Jagdszenen, hin und wieder kämpfende Drachen; manchmal ist sie bunt bemalt oder vergoldet. Das fällt uns in die Augen, da wir aus dem Sauerlande kommen. Dort, wo vorwaltend enge Täler, Tannenwälder, kleine Dörfer sind, haben die Häuser ein anderes Ansehen; die Dächer sind mit schwarzem Schiefer gedeckt, die Wände weiss getüncht, das Holz an Fensterrahmen, Torflügeln und Balkenwerk ist schwarz gestrichen; der Unterschied

scheint in den Trachten ebenfalls zu bestehen.[1]) Am Dom sind die Krambuden der Wandschneider und Wollweber, die Weinstuben der Zünfte verschwunden; die Bürger sind zum Ackerbau zurückgekehrt, wie es im Anfang war. Am Markttag drängen sich die Stände der Bauern aus der starkbesiedelten Börde, aus dem Arnsbergischen, ja vom Sintfeld kommen sie her. St. Patroclus und St. Petrus sehen auf das Treiben herab; das Goldblech an den Fenstersäulen ist verblichen;[2]) aber der grüne, unvergleichlich schöne Stein leuchtet durch die Jahrhunderte. „Man wird hier wie von selbst zum Altertume hingeführt, und eine erinnernde Stimmung bemächtigt sich der Seele“ (Immermann).

„Sie waren zu einem geräumigen Wiesenplatze gekommen, welcher aber gleichwohl noch innerhalb der Ringmauern der Stadt lag. Auf demselben erhob sich eine alte gotische Kirche, grün wie die Wiese“ (Immermann). Das ist Maria zur Wiese. Am Ende des südlichen Nebenschiffs zieht der Jakobsaltar die Blicke auf sich. Auf den Flügeln leuchten vier Heilige; sie stehen auf gemustertem Boden, über sich glühendrote Baldachinarchitekturen mit grüngestrichenen Gewölben. Schlägt man die Klappen auf, so erscheinen auf der linken die anbetenden Könige, auf der rechten die um das Bett der sterbenden Maria versammelten Apostel; auf der Mitteltafel aber als wichtigste Angelegenheit die Kreuzigung. Auf der breitgezogenen von rotgestrichenem Rahmen eingefassten Fläche drängen sich viele bunte Figuren um die drei Kreuze, mehr als die untere Hälfte des Bildes ausfüllend. Es ist ein Gewimmel von roten, hellblauen, moosgrünen Gewändern, weissen Kopftüchern. Rechts ist eine Reiterschar: rothaarige Jünglinge in Gold- und Silberbrokat, mit Zacken- und Zaddelwerk, auf plumpen roten und grauen Pferden, deren Schwänze aufgebunden sind. Dahinter Juden mit spitzen Turbanen; rechts geharnischte Knechte in silberglänzenden Rüstungen. Zwischendurch links und rechts Knaben mit Armbrüsten; einer zu Pferde, ein Kränzchen im Haar, wie

---

1) Vergl. die Farbentafeln bei Jostes, Westfälisches Trachtenbuch: XXII (Börde) und XXIV (Siegerland). Der Unterschied im Farbengeschmack ist handgreiflich. — Natürlich spielt beim Häuserbau das Material der Gegend eine wichtige Rolle; man hat im Gebirge das Holz und bricht dort den Schiefer. — In Soest und der Börde ist allein der grüne, poröse, weichbrüchige Mergel. In Paderborn schneeweisser harter Sandstein. In Münster hellgrauer Baumberger Sandstein. In Osnabrück roter Sandstein. Am Rhein viel Tuff aus der Eifel und Basalt. Der Soester Mergel leuchtet wärmer als die übrigen.

2) Vielleicht war auch das Dach mit bunten Mustern bedeckt. Vergl. Effmann, Deutsche Bauzeitung 1887.

zum Schützenfest; die Christum gekreuzigt, sind wahrhaftig Westfälinger gewesen. Diese grellen Farben glühen hell aut vor dem dunkelgebräunten, bebuschten Erdreich. Zwei rotgefärbte Burgen auf Waldhügeln links und rechts am Rande. Die Fröhlichkeit steigert sich durch das Gold und Silber der Rüstungen. Dieser Altar, zwar roh und beschädigt, ist als Typus für einen Soester Altar beschrieben; schon wegen seiner Aufstellung am ehemaligen Ort, vor den nackten grünen Mergelwänden, in dem hellen, sonnendurchleuchteten Hallenraum der Maria zur Wiese. Die Freude am bunten Leben ist nun aber gedämpft durch stille Feierlichkeit, wie sie den Bildern an der Scheide des Mittelalters eigen ist. Alles ist noch aus der Ferne gesehen; nichts von dem Geschrei, das die Kreuzigungsdarstellungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erfüllt; auch würde man ein Abendmahl nicht finden, wo Schinken gegessen und Bier masskrugweise getrunken wird. (Vgl. das Wildunger Abendmahl mit der Glasmalerei im nördlichen Portal der Wiesenkirche, 15. Jahrhundert, zweite Hälfte.) Übrigens ist die Symmetrie gewahrt; hierin und in dem vielen Golde spricht sich die fromme Gesinnung aus. Man könnte an eine Nachwirkung der byzantinisierenden Malerei des 13. Jahrhunderts denken.

5. Schluss. Rückblick.

Von hier sehen wir noch einmal zurück.

Die Malereien, die bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts in Westfalen für den vornehmen geistlichen Adel (der Bischofssitze und Stifter) entstehen, pflegen die malerische Weise der altchristlichen Antike fort, die von den auswärtigen Klosterschulen übermittelt wird.

Im Verlauf des 11. Jahrhunderts, besonders um die Wende zum 12. Jahrhundert, da der Bürgerstand sich zu regen beginnt, entsteht der sogenannte romanische Stil. In ihm überwinden alle germanischen Völker die Antike und treten der Natur mit eigenen Sinnen gegenüber. Die Fähigkeit, die Natur als malerischen Bildausschnitt zu sehen, geht verloren. Dagegen sucht man Flächigkeit, Starrheit, Symmetrie und Gesetzmässigkeit. Die malerische Figur nähert sich wegen dieser Eigenschaften einer architektonischen Flächenfigur. Die Parallelerscheinung der Plastik ist, dass das Menschenbild sich in eine Säule verwandelt. Die gleichen Vorgänge beobachtet man in der ersten originalen Epoche der griechischen Kunst (im 6. Jahrhundert). Dies merkwürdige Phänomen findet folgende Erklärung: Der Maler hat noch keine klare Anschauung von der Natur Er fasst von ihr nur gewisse Seiten auf. Das sind die gleichen, die der Architekt auffasst. Der Gegenstand der malerischen Darstellung im roma-

nischen Stil ist demnach keine deutliche Vorstellung, sondern ein allgemeines dunkles Gefühl von den Verhältnissen in der Natur. Man empfindet angesichts der Fresken in Idensen (1120—40), oder der im Hauptchor von St. Patroclus (1166), dass dies Zeitalter in einer architektonischen Weltstimmung war (1050—1180).

Am Ende des 12. Jahrhunderts erwacht die Begierde, sich hieraus zu befreien. Hie und da greift man zu malerischen byzantinischen Vorlagen (Marienchörchen von St. Patroclus, Kreuzigungstafel in Berlin, Maria zur Höhe 1200—1230). Alsbald wird der Drang nach Bewegung so heftig, dass er die Linien und Flächen in einen wilden Taumel hineinreisst; in der Plastik und Architektur beobachtet man etwas ähnliches. Mannigfaltige soziale Erscheinungen zeigen, dass ein plötzliches Anschwellen der Kräfte die Ursache dieser Vorgänge ist (1200—1270).

So gibt man sich am Ende des 13. Jahrhunderts erschöpft der französischen Mode hin. Es verbreitet sich der gotische Dekorationsstil, der beiläufig von 1280—1380 herrscht. Er ist als Dekadenz, als Niedergangsstadium anzusehen. In der Erschlaffung der Plastik wie in der Vertrocknung und Abmagerung der Baukunst tritt dies auch zu Tage.

Inzwischen hatte die toskanische Malerei die Fähigkeit, die Natur als malerischen Bildausschnitt zu sehen, wiedergefunden; indem sie die von der byzantinischen Kunst überlieferte Erbschaft der Antike antrat. Über Frankreich und Burgund kommt die neue Anschauung um die Wende zum 15. Jahrhundert nach Deutschland. Die Schnelligkeit, mit der sie sich verbreitet, legt die Vermutung nahe, dass ein Bedürfnis nach malerischer Auffassung der Umgebung eingetreten war. Diese Vermutung bestärkt der Umstand, dass die Tafelmalerei an Stelle der Wandmalerei die bevorzugte Rolle erhält. Zudem macht man die Beobachtung, dass die Architektur malerische Eigenschaften annimmt. Die Decke verliert ihre Quergurten, wölbt sich flacher, die Diagonalgurten (Stern- oder Netzgewölbe) gewinnen das Ansehen von dekorierenden Linien, die nicht mehr die Aufgabe haben, den Druck der Kappen zu konzentrieren; in der Fenstergliederung erscheinen weichflüssige Formen.[1]) Auch die Plastik greift zu runden Figuren mit malerisch breiten Gewanddraperien.[2])

---

1) Vgl. Die Kirche in Wildungen, St. Lambert in Münster, die Kirche in Nottuln, Chor von Reinoldi in Dortmund, Gildehaus in Dortmund; der freistehende, durchbrochene Giebel am Rathaus zu Münster. Chor von St. Paul zu Soest.

2) Hauptwerke der Plastik dieses Stils (1380—1430): Südliches Portal der Wiesenkirche; Maria am Mittelpfeiler; je zwei Heilige übereinander in den ausgehöhlten Gewänden (Aufnahme der Messbildanstalt). Die Statuen im Chor der Paulikirche an den Pfeilern. Das

Es besteht die Tatsache, dass in dem Augenblick, wo die Malerei sich zur Darstellung der malerischen Wirklichkeit wendet, die Architektur malerisch wird; sie geht nicht mehr auf den Ausdruck tektonischer Wahrheit aus. Im romanischen Stil war es umgekehrt. Hier empfand sogar der Maler architektonisch; er steckte wie der Architekt in einem subjektiven Gemütszustand (S. 56). Jetzt tritt er aus diesem heraus; und er beginnt, die Natur ausser sich zu sehen, als objektive Erscheinung, als Bild; er erlöst sich von der Natur, indem er sie als Schein versteht. Wenn wir von Soest Abschied nehmen und in dieser Weise die in einem fort aufeinander folgenden Formwandlungen bis zum Übergang zur neueren Zeit überdenken, so verstehen wir die Wahrheit des Goetheschen Wortes, das dieser Untersuchung vorangestellt ist. Goethe drängte sich angesichts der Geschichte der Kölner Malerschule die Überzeugung auf, dass ein Volk in seiner künstlerischen Entwicklung das durchmacht, was sich in unserem eigenen Leben wiederholt; und dass der Charakter eines Volkes wie unser eigener Charakter darnach strebt, sich nicht von der Umgebung meistern zu lassen, sondern diese zu meistern und zu bezwingen.

Sakramentshäuschen dort mit Statuen. Apostelstatuen im Chor des Domes zu Osnabrück. Grabmal des Dietrich von der Mark (1398) in Hörde. Die Figuren in Holz des Schnitzaltars zu Iserlohn. Das Portal der Busdorfkirche in Paderborn. — In der Ornamentik krauses Eich- und Sellerieblatt, saftige Tierleiber: Portal zu Wildungen, Kapitelle und Sakramentshaus. Ornament an den Pfeilerkapitellen der Rathaushalle zu Münster u. a. O.

Ortsverzeichnis.

I. Malerei.

A.

Aachen 53.
Abdinghof 40.
Alba Fucense 81, 114.
Altbrünn 122.
Altmühldorf 138.
St. Angelo in Formis 26, 69, 114.
Avignon 121, 122, 132.

B.

Bamberg 53.
Bennighausen 121.
Berlin 40, 41, 75, 90, 91.
Bielefeld 137.
Bindslev 49.
St. Bonnet le Chateau 133.
Braunschweig 68, 93, 94, 113, 115, 137.
Brilon 123.
Brixen 94.
Brüssel 132.
Bunzlau 28, 47, 48.
Burgfelden 28, 47.
Buxtehude 138.

C.

Cahors 121.
Caldenhof bei Hamm 134, 136.
Cefalù 30, 73.
Chartres 31, 69.
Cividale 53, 93.
Clermont 121.
Corvey 39, 43.

D.

Daphni 74, 114.
Darmstadt 40.
Darup 79, 135, 140.
Dijon 132, 133.
Dortmund 135, 136.
Dresden 127.

E.

Echternach 53, 54.
Essen 39, 40.

F.

Florenz 77, 91, 128, 132, 133.
Freckenhorst 41, 137.
Friesach i. T. 94.
Fröndenberg 122, 136.
Fürstätt 138.
Fulda 39.

G.

Gernrode 28.
Gerresheim 40.
Göttingen 137.
Goldbach 28, 47.
Goslar 67, 68, 74, 77, 91, 93, 117.
Grabow 128, 158.
Gurk 68, 94.

H.

Hagested 29, 49.
Halberstadt 14, 31, 73, 91, 93.
Hamburg 92, 132, 133, 138.
Hannover 137.
Hartberg i. T. 68, 94.
Hildesheim 49, 93, 113.
Hocheppan i. T. 94.

I.

Idensen 11, 49, 97, 144.
Innsbruck 37, 94.

J.

Jellinge 49.

K.

Klosterneuburg 69, 113.
Knechtsteden 28, 49.
Köln 29, 40, 45, 50, 93, 94, 104, 113, 122, 125, 132, 135, 145.
Königslutter 28.
Komburg 29.

L.

Lana i. T. 94.
Liget 51.
Lippstadt 86, 94, 96, 123.
Lübeck 137.
Lügde 90, 96.

M.

Magdeburg 74, 93.
Mailand 26.
Marburg 104, 111.
Marienberg i. T. 94.
Meschede 40.
Messina 68.
Methler 80, 97, 106.
Minden 40, 122, 138.
Monreale 68, 73, 74.
Monte Cassino 78, 114.
Montoire 29.
München 53, 138.
Münster 31, 41, 51, 121, 134, 136.

N.

Nicäa 69, 73, 74.
Niederzell 27, 29, 47.
Nürnberg 132, 138.

O.

Oberbergkirchen 138.
Osnabrück 122, 137.

P.

Paehl 138.
Palermo 30, 73, 84.
Parenzo 68.
Paris 53, 121.
Phokis 73.
Piesweg i. T. 94.
Poitiers 29.
Prag 48.
Preets 138.

R.

Raigern 122.
Ravenna 27, 50, 74, 95.
Regensburg 46.
Reichenau 28, 46, 47.
Reims 39.
Rocomador 84.
Rulle 122.

S.

Salzburg 46, 94, 138.
St. Savin 29.
Schildesche 122.
Schleswig 49, 108.
Schwarzrheindorf 29.
Serfaus i. T. 37, 94.

Sessa 27, 29, 68.
Siena 77, 80, 128, 139.
Slaglille 29, 51.
Slavetin 133.
Soest, Maria zur Höhe 70, 85, 93, 95, 112, 114, 115, 116.
„ Maria zur Wiese 115, 124, 127, 128, 135, 142.
„ Minoriten 123.
„ Nicolaikapelle 87, 96, 103, 105, 113, 115, 117, 136.
„ St. Patroclus, Hauptapsis 14, 20, 29, 33, 36, 50, 57, 59, 67.
„ St. Patroclus, Nebenapsis 65, 92, 112.
Soest, St. Paul 134, 135.
„ St. Petri 123.
„ Stadtarchiv 123.
Sponnheim 47, 48.
Stuttgart 85, 93.

T.

Taars 29.
Torcello 30.
Tournus 68.
Tours 121.
Tramin 94.
Trier 53.
Troyes 67.

U.

Utrecht 135.

V.

Venedig 68.
Vercelli 13, 15.
Vic 51.

W.

Warendorf 135, 140.
Werden 41, 49.
Weslarn 87.
Wien 39, 52, 122.
Wienhausen 122, 123.
Wildungen 129, 144.
Wolfenbüttel 92.
Worms 91.

Z.

Znaim 28, 48.

II. Plastik.

A.

Aachen 34.
Akropolis 59.
Amiens 101.
Aplerbeck 97.
Arles 58.

B.

Bamberg 101, 105, 112.
Bologna 77.
Bordeaux 100.
Bourges 69, 100, 116.
Braunschweig 105.
Brechten 100.
Brüssel 56.
Burgos 34.

C.

Candes 100.
Caorle 35.
Cappenberg 56.
Capua 35.
Chartres 58—59, 98, 100, 125.
Città di Castello 35.
Cividale 35.
Cluny 76.
Courl 97.

E.

Erwitte 67, 68, 97.
Essen 41, 42, 43.
Externsteine 44, 97.

F.

Ferrara 98.
Freckenhorst 97.
Freiberg i. S. 69, 105, 112.

G.

Gandersheim 41.
Gröningen 98.

H.

Halberstadt 84, 98, 105.
Hamersleben 103.
Hermannstadt 114.
Hildesheim 94, 114.
Hörde 145.

I.

Iserlohn 145.

K.

Köln 35, 43.
Königslutter 98, 103.
Kremsmünster 114.

L.

Laer 100.
Lippborg 98.

M.

Maestricht 76.
Mailand 35.
Marsberg 103, 116.
Metelen 100.
Minden 41.
Modena 98.
Münster 98, 99, 100, 105, 116, 117, 145.

N.

Nordwalde 97.

O.

St. Omer 113.
Osnabrück 113, 145.

P.

Paderborn 43, 44, 55, 69, 98, 103, 104, 116, 145.
Paris 35, 101, 121, 125.
Parma 69.
Pisa 80.
Pistoja 80.
Poitiers 116.

Q.

Quedlinburg 98.
Quern 108.

R.

Reims 98.
Rheda 103.
Riechenberg 103.

S.

Salerno 35
Siena 80
Soest 23, 67, 97, 98, 113, 124, 125, 142, 144.

V.

Vercelli 35.
Verona 98.
Vézélay 99, 116.

W.

Wechselburg 74, 105, 113.
Werben 113.
Wennigsen 74.
Wildungen 145.

X/i

III. Baukunst.

A.

Aachen 7.
Abdinghof 8.
Angoulême 116.
Aulnay 113.

B.

Bornholm 49, 90.
Breitenau 6.
Bursfelde 6.

C.

Caen 103.
Casauria 104.
Cluny 8.
Coryey 7, 8.

D.

Dortmund 103, 116, 144.
Drübeck 6.
Drüggelte 10, 49, 90, 117, 118.

E.

Ebreuil 104.
Essen 7.
Ezzrah 10.

F.

Fischbeck 6.
Freckenhorst 6.
Fulda 7.

G.

Gernrode 7, 103.
Ghaza 10.
Goslar 9, 103.
Gotland 107.

H.

Hamersleben 6.
Hersfeld 6.

I.

Idensen 1.
Ilsenburg 6.

J.

Jerusalem 10.

K.

Kemnade 6, 82.
Kirchlinde 9.
Köln 104, 125.
Konstantinopel 10, 73, 109.

L.

Le Thor 9.
Legden 104.
Lippstadt 86, 103.
Lügde 90.

M.

St. Macaire 9.
Maguelonne 8.
Mailand 10.
Mandersloh 6.
St. Martin de Londres 9.
Methler 82.
Mettlach 7.
Minden 104.
Montmajour 8.
Münster 103, 104, 105, 144.
Musmieh 10.

N.

Nottuln 144.

O.

Osnabrück 104.

P.

Paderborn 8, 61, 103, 104, 116.
Parenzo 10.
Poitiers 116.

R.

Ravenna 10, 73.

S.

Sens 104.
Soest 6, 18, 52, 57, 60, 66, 70, 82, 85, 87, 102, 103, 104, 111, 112, 113, 116, 117, 124, 126, 141, 144.

T.

Trier 7, 104.

V.

Valence 10.
Venedig 77.
Vreden 103, 112.

W.

Werden 7.
Weslarn 87.
Wickede 103, 104.
Wildungen 129, 144.

Westfälische Vereinsdruckerei, vormals Coppenrathsche Buchdruckerei, Münster i W.

